



MUSICA

FRANZ SCHUBERT

DIE WUNDERINSEL

OPER IN ZWEI AKTEN

*Text (nach Shakespeares „Sturm“) und musikalische Bearbeitung
von Kurt Honolka*

*Pressestimmen zur Uraufführung am Württembergischen Staatstheater
Stuttgart (Januar 1958), den Erstaufführungen in Linz (Oktober
1958) und Innsbruck (Januar 1959):*

Dem Stuttgarter Musikkritiker Kurt Honolka scheint die Rettungsaktion für Franz Schuberts opernmusikalisches Schaffen gelungen zu sein, und dies durch eine glückliche Operation am richtigen Ort des Übels, am Text. „Alfonso und Estrella“ und „Die Zauberharfe“ lieferten das sorgfältig gesichtete, unverändert beibehaltene musikalische Substrat, das an wirkliche Dichtung, an Shakespeares Märchen „Sturm“, organisch gebunden wurde. *Tiroler Tageszeitung*

Es grenzt manchmal an Zauberei, wie es Honolka immer wieder gelingt, den gekürzten und leicht veränderten Text Shakespeares mit der Musik von Schubert zu verbinden. *Süddeutsche Zeitung München*

Die Frage, ob wohl Schubert Shakespeare so komponiert hätte, ist ohne Zweifel zu bejahen. *Stuttgarter Zeitung*

Die Aufführung erwies Schuberts dramatischen Impetus für das Genre „Lyrische Oper“. Schuberts herrliches Melos gibt den Sängern Aufgaben von teilweise berückender Schönheit.

Westdeutsche Allgemeine

Das Werk besitzt Perlen Schubertscher Lyrik von strahlender Poesie und warmer Empfindung. Das bunte Bild des dreifachen Geschehens auf der Wunderinsel schafft echte Wechselwirkung von Realismen, handfesten Späßen und duftiger Lyrik. *Die Welt*

Es ist Kurt Honolka mit dieser Arbeit nicht nur ein bewundernswertes Kunststück gelungen; er kann auch beanspruchen, ein in sich geschlossenes Kunstwerk damit auf die Bühne gestellt zu haben.

Hannoversche Allgemeine

Die Aufführung erzielte einen ganz großen Erfolg.

Die Volksstimme Innsbruck

ALKOR-EDITION KASSEL

MUSICA

MONATSSCHRIFT FÜR ALLE GEBIETE
DES MUSIKLEBENS

HERAUSGEGEBEN VON DR. GÜNTER HAUSSWALD

13. Jahrgang / Heft 3 / März 1959

INHALT

Winfried Zillig: Carl Orff	153
Christopher Raeburn: Mozarts Opern in Prag	158
Carl Dahlhaus: Formen improvisierter Mehrstimmigkeit im 16. Jahrhundert	163
Günther Baum: Briefe als Spiegel der Persönlichkeit (Richard Strauss)	167
Jack Allan Westrup: Das Englische in Henry Purcells Musik	170
John Dryden: Auf den Tod Henry Purcells	173

MUSICA-BERICHT 174

Musikstädte im Profil: Wien S. 174; München S. 175; Rom S. 175; Warschau S. 176; Zagreb S. 177; Straßburg S. 177; *Festliche Tage:* Hamburg: S. 178; Elmau S. 178; *Oper:* Wiesbaden S. 179; Stuttgart S. 180; Leipzig S. 181; Schwerin S. 182; Görlitz S. 183; Karl-Marx-Stadt S. 184; Cottbus S. 184; Erfurt S. 187; *Konzert:* Düsseldorf S. 185; Frankfurt S. 186; Mülheim S. 186; Bad Godesberg S. 186; München S. 187; Detmold S. 188; Magdeburg S. 188; Weimar S. 188; *Ballett:* München S. 188; *Funk:* Norddeutscher Rundfunk Hamburg S. 190; *Fernsehen:* Hamburg S. 190; Frankfurt S. 191

MUSICA-UMSCHAU 193

Über den Umgang mit Kritiken S. 193;
In Memoriam: Viktor Keldorfer S. 193;
Walther Gmeindl S. 194; Cläre von

Conta S. 194; *Zur Zeitchronik:* Ein neuer Fernsehsender in Bayern S. 195; Polen bereitet Chopin-Jahr vor S. 195; England feiert Purcell und Händel S. 195; Kalender der Festspiele S. 196; *Blick in die Welt:* Mehrstimmigkeitsformen auf dem Balkan S. 196; *Porträts:* Joseph Haas S. 198; Justus Hermann Wetzels S. 198; Wilhelm Backhaus S. 199; Wilibald Gurlitt S. 199; Josef Schelb S. 200; Paul-Friedrich Scherber S. 201; *Erziehung und Unterricht:* Die Wiener Staatsakademie für Musik S. 202; *Aus Wissenschaft und Forschung:* Webers „Max-Walzer“ S. 203; *Mizelle:* Ein Laie lehrt Musikwissenschaft? S. 205; *Historische Streiflichter:* Franz Danzi S. 205; *Unser Bilddokument:* Hautboist S. 206; *Vom Musikalienmarkt:* Zwei Londoner Verlage S. 207; Eine neue Chopin-Gesamtausgabe S. 208; *Das neue Buch:* Heilung durch Musik S. 208; Grundfragen der Musikwissenschaft S. 209; Bachs Orchester S. 209; Ein Haydn-Buch S. 209; Tonalitätsfragen S. 210; George Gershwin in Bildern S. 210; *Zeitschriftenspiegel:* Wir notieren S. 211

MUSICA-NACHRICHT 211

MUSICA BILDER

Titelbild: Carl Hofer (1878—1955): Mädchen mit Laute, Foto: Gnilka

Tafeln: 11: Orff-Studien, Gerda von Stengel n. S. 156; 12: Carl Orff; Bühnenbild zu „Antigonae“ v. S. 157

Abbildungen im Text: Henry Purcell S. 171; Bohuslav Martinů in Wiesbaden S. 180; Martinůs „Julietta“ in Wiesbaden S. 181; Händels „Agrippina“ in Leipzig S. 182; Kurzbachs „Tyl Claas“ in Görlitz S. 183; Dulce Anaya und Heino Hallhuber in Henzes „Undine“ in München S. 189; Maurice Béjart und Janine Monin im Ballett „Orphée“ S. 192; Neuer Fernsehsendeturm S. 195; Wilibald Gurlitt S. 200; Webers „Max-Walzer“ S. 203; Unser Bilddokument: Hautboist S. 206

Soeben erschienen:

BERTA VOLMER

Viola-Etüden

Ed. Schott 4688 DM 9.-

Die vorliegende Etüdensammlung ist nicht nur als Ergänzung zu der Bratschen-Schule gedacht, sondern dürfte auch ihrer Auswahl und ihres Schwierigkeitsgrades nach für jeden Studierenden der Bratsche von Nutzen sein.

Aus der großen Zahl vorzüglicher Etüden für Violine wurden unter Berücksichtigung ihrer Eignung für das Bratschenstudium besonders bewährte Übungen für die verschiedenen technischen Probleme gewählt.

Abweichend von bisherigen Etüdensammlungen wurden die in diesem Heft erscheinenden Etüden in den hauptsächlichsten technischen Gruppen zusammengefaßt.

Bereits früher erschienen:

Bratschen-Schule

Teil I Ed. Schott 4613 DM 7.50

Teil II Ed. Schott 4614 DM 12.-

Bezug durch jede Musikalienhandlung

B. Schott's Söhne · Mainz

musica schallplatte

ZEITSCHRIFT FÜR SCHAFFPLATTENFREUNDE

2. Jahrgang / Heft 2 / 1959

+

Hanspeter Reinecke: Wann kommt die deutsche Phonotheke? 25

Günther Baum: Sänger und Schallplatte . . . 27

Rudolf Karmann: Volksmusik aus Griechenland 28

KRITISCHE BETRACHTUNGEN 31

Passionsmusik und Osterbotschaft . . . 31

Fünf Streichquartette spielen Mozart . . 32

Die farbige Welt der Schallplatte: Orchester-
musik S. 34; Sinfonien S. 35; Opern S. 36;
Konzerte S. 37; Kammermusik S. 37;
Klaviermusik S. 38; Chöre und Motetten
S. 39; Lieder S. 40; Neue Musik S. 40;
Folklore S. 41; Für unsere Kinder S. 42;
Dichterlesungen S. 43

FORSCHUNG UND TECHNIK 43

Stereo-Rundfunk? S. 43; Stereophonische
Randbemerkungen S. 44; Neue Geräte S. 45

RUND UM DIE SCHAFFPLATTE 45

Berühmte Orchester: Die Wiener Phil-
harmoniker S. 45; Interpreten im Profil:
Dimitri Mitropoulos S. 46; Clara Haskil
S. 47; Preisgünstige Plattenserien S. 48;
Van Cliburn als Bestseller S. 48

BILDER

Maria Meneghini-Callas und Giuseppe
di Stefano (Electrola/Piccagliani) S. 27;
Viktor Barutiis: Hirte mit Schalmei (Aus
Alexander Buchner, Musikinstrumente im
Wandel der Zeit) S. 29; Kreuzigung (Aus
dem Programmheft zur Johannes-Passion)
S. 31; Plattentaschen S. 33, 36, 39, 41
Kombinationstruhe S. 45; Dimitri Mitro-
poulos S. 46; Clara Haskil S. 47

ERSCHEINUNGSWEISE: „Musica“, vereinigt mit
der ehemaligen „Neuen Musikzeitschrift“, erscheint zusam-
men mit der Zweimonatsschrift „musica schallplatte“ jährlich
in 12 Heften.

SCHRIFTFÜHRUNG: Dr. Günter Hauswald. Alle
Einsendungen, die den Inhalt betreffen, sind zu richten
an die Schriftleitung „Musica“ bzw. „musica schallplatte“
Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-Schütz-Allee 29-37, Tel.
2891-93. Nicht bestellte Manuskripte werden nur zurück-
gesandt, wenn Rückporto beiliegt.

VERLAG: Bärenreiter Kassel, Basel, London, New York
BEZUG: „Musica“ kann durch den Buch- und Musik-
handel oder unmittelbar vom Verlag bezogen werden. Preis
jährlich DM 18.-, halbjährlich DM 9.- zuzüglich Zustell-
gebühren. Einzelheft DM 1.80. Bezugspreis für die Deutsche
Demokratische Republik DM 21.60. Bezugspreis für die
Schweiz sfr 19.90 zuzüglich Porto.

ANZEIGEN: Annahme durch den Bärenreiter-Verlag,
Werbeabteilung, Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-Schütz-Allee
29-37, Telefon 2891-93. Anzeigentarif auf Verlangen.

DRUCK: Bärenreiter-Druck Kassel.

MUSIK-KALENDER 1959

4. – 6. April: Louis-Spohr-Gedenktage Kassel 1959
11. – 19. April: Händel-Ehrung 1959 – Festwoche in Halle
2. – 3. Mai: XIV. Kleines Musikfest in Lüdenscheid –
Händel-Fest
17. Mai – 8. Juni: Internationale Maifestspiele Wiesbaden
29. Mai – 14. Juni: International Festival 1959 Bergen/Norwegen
31. Mai – 7. Juni: Händel-Fest auf Schloß Elmau
14. Juni – 15. Juli: Internationale Musiktage Konstanz
26. Juni – 5. Juli: Deutsches Mozartfest 1959 Schloß Ludwigsburg
27. Juni – 5. Juli: Göttinger Händelfestspiele 1959
1. Juli – 16. Aug.: 10. Siegener Schloßspiele
25. Juli – 2. Aug.: Sommerliche Musiktage Hitzacker
9. Aug. – 9. Sept.: Münchner Opernfestspiele 1959
15. Aug. – 10. Sept.: Internationale Musikfestwochen Luzern/Schweiz
5. – 9. Sept.: VI. Internationaler Vokalistenwettbewerb
's-Hertogenbosch/Holland
18. – 28. Sept.: XXII. Beethovenfest der Stadt Bonn
20. Sept. – 6. Okt.: Berliner Festwochen
9. – 12. Okt.: Kasseler Musiktage
16. – 21. Febr. 1960: Internationaler Kongreß der Musikwissen-
schaftler in Warschau – Chopin-Jahr 1960

Nähere Angaben zu diesen Veranstaltungen finden Sie auf den folgen-
den Seiten oder in den beiliegenden Prospekten, außerdem in den
Anzeigen und Beilagen der nächsten bzw. früheren Hefte



CHOPIN-JAHR 1960

unter dem Protektorat von UNESCO

I. Internationaler Kongreß der Musikwissenschaftler

gewidmet dem Schaffen Fryderyk Chopin, Warschau 1960

Aus Anlaß des 150jährigen Geburtstages von Fryderyk Chopin wird im Rahmen der Festlichkeiten und Veranstaltungen des Chopin-Jahres 1960 unter dem Protektorat der Polnischen Akademie für Wissenschaften, des Ministeriums für Hochschulwesen und des Ministeriums für Kultur und Kunst der

I. INTERNATIONALE KONGRESS DER MUSIKWISSENSCHAFTLER stattfinden, der dem Schaffen von Chopin gewidmet ist. Der Kongreß wird in Warschau in der Zeit vom 16. bis 21. Februar 1960 stattfinden und folgende Sektionen umfassen:

Stilkritik, Geschichte, Klaviertechnik, Bibliographie und Quellenkunde, Allgemeine Sektion (erwünscht ist hier eine Thematik, die mit der Geschichte der polnischen Musik verbunden ist).

Die Referate werden honoriert. Nähere Angaben in den Prospekten.

Musikwissenschaftler, die die Absicht haben, am Kongreß teilzunehmen, werden gebeten, ihre Anmeldungen mit evtl. Themenangabe ihrer Vorträge an das

EXEKUTIVBÜRO DES AUSSCHUSSES DES CHOPIN-JAHRES 1960

Sektion Musikwissenschaft Fryderyk-Chopin-Gesellschaft,

Warschau, Okólnik 1, Ostrogski Palais,

einzusenden. Meldeschluß: 1. 7. 1959. Zusendung von Sektionsreferaten: 1. 9. 1959.

INTERNATIONALER WETTBEWERB

für wissenschaftliche Forschungsarbeit über Fryderyk Chopin

Wettbewerbsbedingungen

An dem Wettbewerb können Musikwissenschaftler aller Nationen teilnehmen.

Die Wettbewerbsarbeit muß sich auf Fragen des Schaffens Fryderyk Chopins beziehen und Neues zu dem gegenwärtigen Stand der Forschungen beitragen.

Zum Wettbewerb sind ausschließlich Arbeiten einzusenden, die bisher weder veröffentlicht wurden noch sich zur Zeit im Druck befinden.

Die Wettbewerbsarbeit muß mindestens fünf Druckbogen umfassen (1 Bogen = ca. 40 000 Druckzeichen).

Die Wettbewerbsarbeit ist entweder in deutscher, englischer, französischer oder russischer Sprache einzusenden.

Letzter Einsendetermin für die Wettbewerbsarbeit ist der 1. Juli 1959.

Die Wettbewerbsarbeiten werden von einer internationalen Jury, bestehend aus polnischen und ausländischen Juroren, bewertet.

Verliehen werden drei Wettbewerbspreise. Die Höhe der Preise wird besonders bekanntgegeben.

Die Wettbewerbsarbeiten sind als eingeschriebene Postsendungen an die Adresse:

Ausschuß des Chopin-Jahres 1960, Sektion Musikwissenschaft,

Fryderyk-Chopin-Gesellschaft, Warschau, Okólnik 1, einzusenden.

vom 5. bis 9. Sept. 1959

VI. Internationaler Vokalistenwettbewerb 's Hertogenbosch in Holland

Lied

Oratorium

Opera

Prospekte – Auskünfte –
Anmeldungen:

Stiftung's Hertogenbosch Muziekstad
Rathaus 's Hertogenbosch, Holland

Internationale Maifestspiele Wiesbaden 17. Mai bis 8. Juni 1959

Staatstheater Wiesbaden

Strauß, Capriccio 17. und 19. 5.
Hofmannsthal, Der Schwierige 18. 5.

Griechisches Gastspiel

Piraiikon Theatron Athen

Sophokles, Elektra 23. 5. • Aeschylus, Die Perser 24. 5.

Oper Bordeaux

Lully, Armide 27. und 28. 5.

Staatsoper Belgrad

Gounod, Margarethe 30. 5. • Prokofieff, Die Liebe zu den drei Orangen 31. 5. • Musorgsky, Boris Godunow 1. 6.

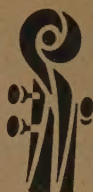
Römische Oper

Verdi, Aida 4., 6. und 8. 6.
Verdi, Rigoletto 5. und 7. 6.

Argentinische Kammeroper Buenos Aires

Telemann, Pimpinone • Cimarosa, Il Maestro di Cappella • Milhaud, Les Malheurs d'Orphée • Scimarella, Marianita Limena
Die Gastspieltermine der Argentinischen Kammeroper stehen noch nicht fest.

Ausführlicher Prospekt
und Kartenvorbestellungen durch das
Hessische Staatstheater Wiesbaden



Internationale Musikfestwochen Luzern

PROGRAMM 1959:

15. August bis 10. September

Schweizerisches Festspielorchester

Philharmonia Orchestra of England

Collegium Musicum Zürich

Festival Strings Lucerne

Quartetto Italiano

Führende Dirigenten und Solisten

Symphoniekonzerte

Chor- und Orchesterkonzerte

Kammermusik, Serenaden

Klavier- und Sonatenabende

Liederabende, Orgelkonzerte

Schauspiel im Stadttheater

Verlangen Sie das Generalprogramm (erhältlich
ab April) beim Sekretariat der Internationalen

Musikfestwochen Luzern oder bei größeren

Musikhäusern und wichtigen Reisebüros

LOUIS-SPOHR-GEDENKTAGE KASSEL 1959

Samstag, 4. April 1959, 20 Uhr, Ständehausaal

KAMMERKONZERT

Louis Spohr: Streichquartett G-dur, op. 58/3

Ludwig van Beethoven: Streichquartett G-dur
op. 18 Nr. 2

Louis Spohr: Doppelstreichquartett Nr. III e-moll
op. 87

Ausführende: Das „Streichquartett Berlin“

Sonntag, 5. April 1959, 11.30 Uhr, Stadthalle

FESTAKT

Louis Spohr: Ouverture zu der Oper „Der Alchymist“

Andantino aus der Symphonie Nr. IV F-dur
op. 86 „Die Weihe der Töne“

Festansprache: Wirkl. Hofrat Professor Dr. Joseph Gregor (Wien) „Louis Spohr — Meister der Weltromantik“

Louis Spohr: „Vater Unser“ für vier Solostimmen, vierstimmigen gemischten Chor und Orchester

Ausführende: Helen Laird (Sopran), Margarete Ast (Alt), Horst Wilhelm (Tenor), Egmont Koch (Baß). Kasseler Chorvereinigungen (400 Sängerinnen und Sänger). Das Orchester des Staatstheaters Kassel

Leitung: Generalmusikdirektor Paul Schmitz

Montag, 6. April 1959, 20 Uhr, Stadthalle

SYMPHONIEKONZERT

Wolfgang A. Mozart: Symphonie D-dur KV 503

Louis Spohr: Violinkonzert Nr. VII e-moll op. 38

Louis Spohr: Symphonie Nr. V c-moll op. 102

Ausführende: Rudolf Schulz (Berlin), Violine
Das Orchester des Staatstheaters Kassel

Leitung: Generalmusikdirektor Paul Schmitz

Nähere Auskünfte, Vorbestellungen von Einlaßkarten, Hotelzimmern usw. durch den Kasseler Verkehrsverein, Kassel, Kiosk am Hauptbahnhof

Göttinger Händelfestspiele 1959

vom 27. Juni bis 5. Juli 1959

28. Juni, 11 Uhr, Aula der Universität

Festliche Eröffnung

Gestaltet von der Akademischen
Orchestervereinigung

Leitung: Universitätsmusikdirektor Fuchs
Akademischer Festvortrag

27./28. Juni, 4./5. Juli, 19.45 Uhr
Deutsches Theater

Erstaufführung der Oper Ariodante

von Georg Friedrich Händel in der
Originalfassung

Textübertragung: Emilie Baroffio; Szenische Leitung: Generalintendant Albert Lippert; Musikalische Leitung: Generalmusikdirektor Heinz Wallberg; Ausführende: Das Ensemble der Theater der Freien Hansestadt Bremen und das Bremer Philharmonische Orchester; Bühnenbild: Günther Schneider-Siemssen; Choreographie: Herbert Freund

30. Juni, 19.45 Uhr, Aula der Universität

Kammerkonzert

Vokale und instrumentale Kammermusik
Leitung: Friedrich von Hausegger

1. und 3. Juli, 19.45 Uhr
Johanniskirche in Göttingen

Szenische Aufführung des Oratoriums „Belsazar“

von Georg Friedrich Händel
Ausgeführt durch die Stadtkantorei
Göttingen

Leitung: Ludwig Doormann
Regie: Hans Burz

2. Juli, 19.45 Uhr, Kaiser-Wilhelm-Park

Hainbergserenade

Werke von Händel und Hindemith
Ausgeführt durch das Philharmonische
Orchester Bremen. Leitung: General-
musikdirektor Heinz Wallberg

2. und 3. Mai 1959

XIV. Kleines Musikfest in Lüdenscheid

HÄNDEL-FEST

Kammermusiken · Vortrag

Alexander-Fest · Samson

Werbeblätter u. Auskunft

durch die Geschäftsstelle

21 b Lüdenscheid, Sedanstr. 14

BAYERISCHE STAATSOOPER

Münchener Opernfestspiele (Seit 1901)

9. August – 9. September 1959

Gesamtleitung Professor Rudolf Hartmann

Richard Strauss: Arabella 15., 19., 25., 31. Aug. / Elektra 22. Aug., 4. Sept. / Der Rosenkavalier 24. Aug., 2., 6. Sept. / Ariadne auf Naxos* 16., 23. Aug., 3. Sept. / Capriccio* 21. Aug., 7. Sept. / Festkonzert*** 8. Sept.

Wolfgang Amadeus Mozart: Così fan tutte* 10., 20., 28. Aug., 5. Sept. / Die Hochzeit des Figaro* 11., 17., 26. Aug., 1. Sept. Die Entführung aus dem Serail* 13., 18., 30. Aug.

Georg Friedrich Händel: Julius Cäsar 9. Aug. / Deidamia (Achill unter den Mädchen) 20. Aug.

Chr. W. Gluck: Iphigenie auf Tauris 30. Aug.

Richard Wagner: Tannhäuser 12., 17., 29. Aug. / Tristan und Isolde 27. Aug., 9. Sept.

Liederabend Fischer Dieskau** 27. Aug. / Liederabend Erika Köth* 19. Aug. / Liederabend Lisa della Casa* im Aug. / Orchesterkonzert der Wiener Philharmoniker 21. Aug.*** / Serenaden im Brunnenhof der Residenz 14. und 24. Aug.

Die Vorstellungen mit * finden im Alten Residenztheater (Cuvilliétheater), mit ** im Neuen Herkulesaal der Residenz, mit *** im Kongreßsaal im Deutschen Museum, alle übrigen Vorstellungen im Prinzregententheater statt.

XXII. BEETHOVENFEST DER STADT BONN

gleichzeitig Einweihung der neuerbauten Beethovenhalle

vom 18. September bis 28. September 1959

Künstlerische Gesamtleitung Städtischer Musikdirektor Volker Wangenheim

Sämtliche Sinfonien u. Instrumentalkonzerte, Hauptwerke d. Kammermusik Beethovens

Festaufführung der Oper „Fidelio“

Bamberger Symphoniker
Sinfonie-Orchester des Westdeutschen Rundfunks Köln
Städtisches Orchester Bonn

Chor der St.-Hedwigs-Kathedrale Berlin
Chöre des Nord- und Westdeutschen Rundfunks Hamburg und Köln
Städtischer Gesangverein Bonn

Castdirigenten Karl Forster, Joseph Keilberth, Otto Klemperer, Peter Maag

Solisten Wilhelm Backhaus, Clifford Curzon, Andor Foldes, Klavier – Yehudi Menuhin, Violine – Gloria Davy, Aase Loevberg, Sopran – Siw Eriksdotter, Grace Hoffmann, Sieglinde Wager, Alt – Nicolai Gedda, Sandor Konya, Wolfgang Windgassen, Tenor – Heinz Imdahl, Bariton – Gottlob Frick, Otto Wiener, Bass

Bläserquintett des Westdeutschen Rundfunks Köln
Amadeus-Quartett – Trio di Trieste

Prospekte, Auskünfte und Bestellungen ab März 1959
Städtische Konzertkasse Bonn, Poststraße 27

KASSELER MUSIKTAGE 1959

vom 9. bis 12. Oktober

Chormusik
Geistliche Musik
Orchestermusik
Oper
Kammermusik
Hausmusik
**Arbeitsreferate
mit Vorführungen**
Vortrag
Offenes Chorsingen
Offenes Tanzen

Sonderprospekt mit allen
Einzelheiten im Laufe des Sommers



**ARBEITSKREIS FÜR HAUS-
UND JUGENDMUSIK e. V.**
Kassel-W., Heinrich-Schütz-Allee 35

MUSIK-AUSSTELLUNG KASSEL

Noten • Bücher
Schallplatten • Instrumente

In Verbindung mit den
KASSELER MUSIKTAGEN

Sonnabend, den 10. 10.
bis Montag, den 12. 10.

Eintritt frei!

HEINRICH-SCHÜTZ-SCHULE KASSEL

10. Sieger Schloßspiele unter der Schirmherrschaft der Stadt Siegen

vom 1. Juli – 16. August 1959
im Bereich des Oberen Schlosses und
in der Bühne der Stadt Siegen



Sommerliche Kulturtage im Siegerland
Theater – Konzerte
Ballett – Ausstellungen



Programm und Kartenvorverkauf:
VERKEHRSVEREIN SIEGEN E. V.
Postfach 11

HÄNDEL-FEST auf Schloß Elmau

31. Mai bis 7. Juni 1959

Stroß-Quartett
und Kammer-Orchester
Li Stadelmann, Cembalo
Klara Ebers, Sopran
Kieth Engen, Baß
Prof. Theurer, Flöte
Kurt Calmus, Oboe
ein Kammerchor

Schloß Elmau, Post Klais/Obb.

WINFRIED ZILLIG

CARL ORFF

Der Erneuerer des Musiktheaters

Der nachstehende Aufsatz von Winfried Zillig wird in etwas erweiterter Form im Herbst dieses Jahres in einer Sammlung von Porträts moderner Musiker, betitelt „Variationen über Neue Musik“, in der Nymphenburger Verlagshandlung München erscheinen.

Um Carl Orff zu verstehen, genügt es nicht, rein musikalische Maßstäbe anzulegen. Orff sagt von sich selbst: „In allem geht es mir schließlich nicht um musikalische, sondern um geistige Auseinandersetzungen.“

Um Orffs Persönlichkeit zu begreifen, muß man sich ihr also mit der Universalität nähern, aus der heraus Orffs Schaffen entstanden ist. Seit Wagner ist Orff der erste Komponist, der, wenn auch in ganz anderem Sinn, ein Gesamtkunstwerk anstrebt, in dem die Musik nur eine Komponente ist, allerdings eine wichtige. Das Wort als unmittelbarstes Mittel des theatralischen Ausdrucks, die Geste als Medium der magischen Verzauberung, und schließlich und endlich die hinter allen künstlerischen Komponenten stehende weltweite humanistische Absicht sind von einer der Musik ebenbürtigen Bedeutung. So ist es auch nicht verwunderlich, daß Orff, wie Wagner, seine künstlerische Produktion in erster Linie dem Theater anvertraut. Und heute, zwanzig Jahre nach der Uraufführung der „Carmina Burana“, ist es klar, daß es Orff gelungen ist, in höchst persönlicher Weise das seit Wagner und trotz „Wozzeck“ in einer scheinbaren Endphase steckengebliebene Musiktheater zu erneuern. Dabei befindet sich Orff mit seinen Ideen keineswegs im leeren Raum, im Gegenteil, er hat in sich zahlreiche Rückbezüglichkeiten vereint, bewußt vereint, die vom Strawinsky der „Bauernhochzeit“ und des „König Ödipus“ bis zurück zu den Quellen des Theaters überhaupt reichen, über Monteverdi zur antiken Tragödie.

*

Orffs Lebensweg führt still, aber zwingend zu dieser Universalität der künstlerischen Äußerung und Beziehung. Orff wurde 1895 in München geboren, besuchte das humanistische Gymnasium und kurz vor dem ersten Weltkrieg die Akademie der Tonkunst in München. Dort zwangen ihn seine Lehrer mehr oder minder dazu, als Autodidakt seinen eigentlichen Weg zu finden. Aus einem sehr musischen Hause stammend, hatte er sich schon als Kind mit Musik beschäftigt und auch schon als Kind eifrigst komponiert. Der Sechzehnjährige konnte bereits eine Anzahl von Liederzyklen im Druck veröffentlichen, der Siebzehnjährige schrieb ein großes dreiteiliges Chorwerk „Also sprach Zarathustra“, bei dem bereits die echt Orffsche Klangphantasie sich in der Orchesterbesetzung ausdrückt. Der Achtzehnjährige beendete seine erste Opernpartitur, ein Musikdrama nach einem altjapanischen Spiel. Um diese Zeit hatte Orff Debussy entdeckt, bei dem er Entscheidendes für seinen Weg lernte. Mit einem Orchesterwerk „Tanzende Faune“ endete diese Jugendepoche. 1915 ging Orff als Kapellmeister ans Theater, jedoch bezeichnenderweise nicht an die Oper, sondern an die Münchener Kammerspiele. Es war die Zeit, in der Falkenberg seine berühmten Strindberg-, Wedekind-, Brecht- und besonders Shakespeare-Inszenierungen schuf. Um diese Zeit beschäftigte sich Orff mit Maeterlinck, dessen Dichtungen ihn zu Werken anregten, die jedoch alle Fragment blieben. Schönberg wurde für ihn damals zum Erlebnis, durch das er hindurchgehen mußte, um den eigenen konträren Weg zu finden. Seit 1919 lebte Orff dann nur noch seiner schöpferischen und pädagogischen Tätigkeit. Er schrieb eine Anzahl von Vokal-

Kompositionen nach Texten von Franz Werfel, darunter wieder ein großes Chorwerk mit noch deutlicherer Ankündigung des typisch Orffschen Klangapparats.

1924 gründete Orff zusammen mit Dorothee Günther die „Günther-Schule“, in der bereits eine der wichtigsten Orffschen Entdeckungen, die in seiner Welt des Musiktheaters eine entscheidende Rolle spielen, sich auswirkt: *Die Einheit von Musik und Bewegung*. Gerade dieses Prinzip wurde von Orff bis an die magischen Urwurzeln verfolgt und zu neuem Leben erweckt. Für diese Tanzschule schuf Orff auch bewußt jenes eigenartige Schlagwerkorchester, aus dessen Weiterentwicklung im Orffschen Musiktheater so oft die Bezirke des Magischen zur Wirkung gebracht werden.

Seit 1921 hat sich Orff zudem intensiv mit der alten Musik beschäftigt. Hier fand er sich selbst wieder in dem Begründer des Musiktheaters überhaupt, in Monteverdi. Das Jahr 1925 bringt gleich zwei Wiedererweckungen von Werken Monteverdis aus der Feder Orffs: „Orfeo“ und „Tanz der Spröden“. 1928 schrieb Orff dann ein Werk für fünfstimmiges Orchester nach einem Klavierstück des sechzehnten Jahrhunderts, „The Bells“, von William Byrd. Dieses Stück nimmt mit seiner Art der Aufstellung und der klanglichen Ablösung Ideen der Elektronik weit voraus. Eine erste Reise nach Italien löste bei Orff eine weitere tief in ihm wurzelnde künstlerische Komponente, die *mediterran-humanistische*. Im Herbst des Jahres dieser Italienreise komponierte er sieben Chorsätze nach lateinischen Gedichten Catulls, denen 1931 drei weitere folgten. 1936 schuf Orff dann jenes Werk, mit dem er den Reigen seiner endgültigen und vollendeten Schöpfungen fürs Theater eröffnete: Die „Carmina Burana“. Er selbst sagte nach der Uraufführung zu seinem Verleger: „*Alles, was ich bisher geschrieben und Sie leider gedruckt haben, können Sie nun einstampfen! Mit den ‚Carmina Burana‘ beginnen meine gesammelten Werke.*“

*

Worin besteht nun Orffs Universalität, seine außerordentliche Originalität? Wenn ich dabei im Gesamtkunstwerk Orffs zunächst die *musikalische Komponente* betrachte, so springt als erstes der *Rhythmus* ins Auge. Rhythmus ist bei Orff ein Urlebensgefühl. Rhythmus zwingt die Kräfte des Magischen aus der Tiefe ihres Schlummers auch noch in unsere entzauberte Zeit, wenn er so geartet ist, wie etwa der unerbittlich pochende Urrhythmus, der Antigonaes Gang ins Grab begleitet. Ist hier die suggestive Kraft einer ostinaten rhythmischen Grundfigur ausgenutzt, so wird an anderer Stelle bei Orff etwas Ähnliches erreicht wie bei Strawinsky. Ein pochender Grundrhythmus von fortlaufenden Achteln wird in stets neu variierte Gruppen zusammengefaßt, so daß Zweiergruppen solchen mit der Grundzahl drei gegenüberstehen. Der Rhythmus ordnet sich nicht mehr in das durch die gleichmäßig verteilten Taktstriche angegebene Metrum, sondern die Taktstriche werden, bei ständig wechselnder Metrik, dieser entsprechend gesetzt. Es entsteht jenes beim frühen Strawinsky so gefürchtete Bild des ständigen Taktwechsels. Dabei werden häufig bestimmte rhythmische Erscheinungen mit bestimmten *thematischen* Bildungen verbunden. Aber nicht nur thematisch werden die einzelnen rhythmischen Elemente oft klar gegeneinander abgegrenzt, jede Rhythmusgruppe hat meist auch ihr eigenes instrumentales Gesicht, das nur ihr zugehört. Auch von dieser Seite her wird also die lapidare Plastik des Orffschen Stils gestützt. Dieser Vorgang ist im Grunde dem sehr ähnlich, der in der „Hohen Messe“ zu beobachten ist, wo Bach immer wieder den Trompeten, den Pauken, den Oboen, den Streichern und dem Chor thematisch und damit auch rhythmisch ganz unterschiedliche Dinge anvertraut, die immer streng der jeweiligen Gruppe vorbehalten bleiben. Nur überwiegt bei Bach das Gewicht der thematischen Gestaltung vor der rhythmischen, während bei Orff die Prädominanz des Rhythmischen so stark ist, daß das thematische Element oft geradezu zur Floskel wird.

Ein anderes von Orff immer wieder angewandtes Mittel ist das der *rhythmischen Verkürzung*. Eine Phrase, zunächst voll sich auslebend, wird im Laufe von Wiederholungen immer mehr verkürzt und dadurch zu einer eindringlichen Steigerung ihrer Wirkung geführt. Ein Musterbeispiel hierfür ist gleich der Anfang der „Klugen“. Gerade an diesem Beispiel zeigt sich noch etwas für Orff eminent Wichtiges. Sprache und Musik sind bei ihm zu einer untrennbaren Einheit verbunden. Der musikalisch rhythmische Ausdruck ist fast immer identisch mit dem sprachlichen Urausdruck, mit der latenten Sprachmelodie, weshalb Orffs rhythmisch melodische Bildungen sich so oft auf Urelemente des gesungenen Wortes zurückführen lassen, auf den Kinderreim und seine mit dem Wort untrennbar verknüpfte melodisch-rhythmische Gestalt, auf den Spottreim des Volkslieds — um mich oberbayrisch auszudrücken, auf das „*Gstanzl*“ — aber auch auf die melodisch sprachrhythmischen Bildungen der Gregorianik.

Die Frage, ob Orff *tonal* komponiere, wird man zunächst ohne Bedenken mit ja beantworten. Untersucht man aber Orffs Werk, namentlich die „Trionfi“, aber auch die „Antigona“ genauer, so zeigt sich etwas schwer Erklärbares: Zwar ist das Material dieser Musik in der Melodik ein fast ausschließlich diatonisches, aber diese Diatonik ist archaisch, sie hat wenig mit der Dur-Moll-Diatonik der Tonalität zu tun. Die Harmonik ist noch schwerer zu definieren. Zwar verwendet sie meist den Dreiklang, wohl auch Gebilde, die sich als Umkehrungen des Quartenakkords erweisen. Sie hat oft auf weite Strecken Beziehungen zu einem Grundton. So bezieht sich beispielsweise der ganze erste Satz des „Trionfo di Afrodite“ auf den Ton f, im Hauptteil wird dieser Ton als Grundton einer phrygischen Tonart gedeutet, im Mittelteil als Dominante von b-Moll, die aber charakteristischerweise den Grundton b an Gewicht übertrifft. Dabei dauert dieser Satz sieben Minuten! Es ist bewundernswürdig, welches Leben aus den hieroglyphisch sparsamen Bausteinen dieser Musik erwächst. Aber neben eindeutig auf einen Grundton oder einen Zentralton beziehbaren Stellen stehen solche, die tonal nicht faßbar sind. Im „Trionfo di Afrodite“ findet sich eine Stelle, wo die Bässe den Orgelpunkt cis aushalten. Darüber liegt schmetterndes C-Dur und D-Dur. Die Stelle ist tonal allenfalls so zu erklären, daß der Orgelpunkt cis aus der vorigen Episode übrigbleibt. Aber welche tonale Beziehung hat er zu C-Dur und D-Dur? Und doch klingt die Stelle richtig, sogar überwältigend, die genau in den Ausdruck des Wortes *chaire, freue dich*, hineingehört.

Aber nicht nur die Kadenz als funktionelle Bestätigung der Tonalität fehlt bei Orff so gut wie völlig, auch die anderen Elemente, die in der tonalen Musik zu höchster Überfeinerung entwickelt worden sind, sind bei Orff nicht zu finden: weder die Technik der tonalen Musik, mit Themen und deren Entwicklungen zu arbeiten, noch ihre Möglichkeit, aus Stimmen und deren Verhältnis zueinander ein kontrapunktisches Gewebe zu gewinnen. Orff arbeitet aber auch nicht mit den Möglichkeiten, die seit Schönbergs Entdeckung des Zwölftonsystems und seit Weberns Übertragung der Reihentechnik auf alle Elemente der Musik bestehen. Orff arbeitet mit Modellen, die jeweils einem Urtyp musikalischer Erfindung angenähert scheinen, allerdings mit höchster Verfeinerung in der Art ihrer Verwendung, die durch rhythmische Variation oder durch melismatische Ausgestaltung der melodischen Linie in keinem Takt primitiv oder einfallsarm wirken. Im Gegenteil, die Einfachheit dieser Modelle bestätigt eher die Konzentration der Erfindung auf das Allerwesentlichste, von dem alles abgefallen ist, was nach äußerem oder äußerlichem Zierat aussieht.

Und doch ist Orff dem Barock und seinem Reichtum innerlich wesensverwandt. Das Fehlen einer Kontrapunktik ersetzt Orff, der sichtlich die Einstimmigkeit als den Idealfall musikalischen Ausdrucks betrachtet, durch eine bis ins Differenzierteste abgestufte Behandlung

des *Melos*. Ich glaube, daß wir hier am Zentralpunkt von Orffs Schaffensakt angelangt sind. Das Melos Orffs ist noch mehr als die anderen musikalischen Faktoren aufs engste dem Wort verbunden. Und da Orff in den weltweiten Umkreis seiner Textfindung die verschiedensten sprachlichen Elemente einbezieht, vom Deutschen über das Altbayerische, das Altfranzösische, das Lateinische, und zwar sowohl das des Mittelalters als das des klassischen Rom, bis zum Griechischen der Sappho, findet sein Melos eine bereits den Sprachunterschieden entsprechende Vielfalt der Charakteristiken.

Der entscheidende Träger des Melos bei Orff ist die *menschliche Stimme*. So ist also eine Untersuchung dieses Melos gleichbedeutend mit einer Untersuchung dessen, wie Orff die menschliche Stimme gebraucht. Orff geht hier von einer Idee aus, die schon Schönberg im „Pierrot Lunaire“ erstmals verwirklicht und die Berg im „Wozzeck“ weiter ausgebaut hat: nämlich bereits den gesprochenen Ton in eine musikalische Form einzubeziehen, um so die Skala bis zur gesungenen Kantilene unendlich zu erweitern. Aber nur die Ideen fallen zusammen. Was daraus entsteht, ist bei Orff etwas durchaus und besonders ihm Eigentümliches. Orff verwendet den reinen unmodellierten Sprechton, der also seine Tonhöhe nicht oder kaum verläßt; er verwendet den modulierten Sprechton, der innerhalb des Gesprochenen die Tonhöhe verläßt und so eine Art von Sprachmelodie bildet; er verwendet den gesungenen Ton, der auf lange Strecken auf einem Ton verweilt; dann wieder eine Art des psalmisierenden Gesangs, der zwar lange auf dem gleichen Ton verweilt, diesen aber bei besonderen Hervorhebungen des Textes in wirkungsvollen Intervallsprüngen verläßt, um wieder zu ihm zurückzukehren; dann die gesungene Melodie, die bei einfachsten Prägungen beginnt, wie sie Kinderreim und Spottlied des Volkes kennen; weiter zu entwickelteren melodischen Gestaltungen, wie sie die abendländische Kunstmusik ausgebildet hat; und endlich steigert Orff die Ausdrucksmöglichkeiten der menschlichen Stimme zu einer Art von melismatischem Gesang höchster Kunstfertigkeit, der — an orientalische Beispiele erinnernd, doch in seiner Organisation weit über diese hinausgehend — schwierige Intervalle, große Sprünge und rasch wechselnde rhythmische Gebilde, meist auf einer Silbe gesungen, aneinanderreih.

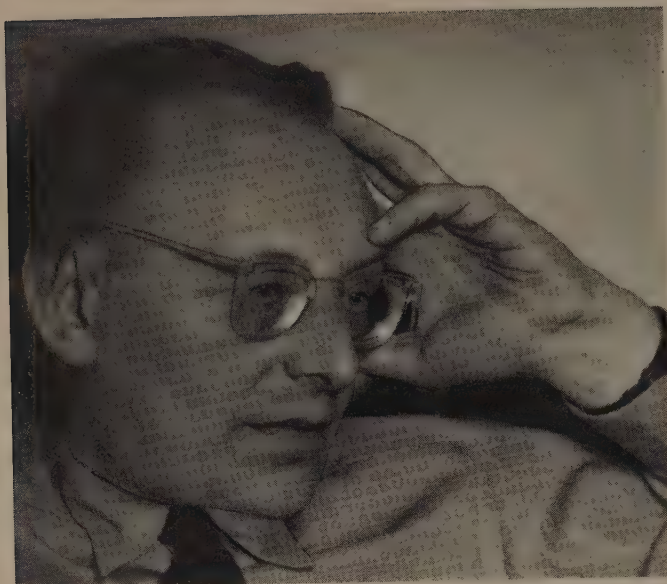
Gegenüber dem Vokalen tritt Orffs *instrumentale Erfindung* zunächst zurück. Melodische und thematische Entwicklungen, erst recht psychologische Ausdeutungen des Textes sind seiner Instrumentalbegleitung fremd. Und trotzdem ist auch sie bis ins Feinste durchziselirtes Mittel in der Hand ihres Schöpfers. Die Grundidee des Orffschen Instrumentalmechanismus ist: Klang als Verwirklichungsmöglichkeit des Rhythmus. Daraus ergibt sich zwangsläufig eine dominierende Stellung des Schlagwerkapparates. Orff hat dieser in der Klassik außer den Pauken so gut wie unbekannten, in der Spätromantik nur zu gewissen Klischeewirkungen geführten Gruppe ganz neue Mitglieder dazuerfunden: betrachten wir den Schlagwerkapparat der „Antigonae“, so finden wir: 7–8 Pauken, ein Steinspiel, 2–3 Xylophone, 10 Trogxylophone in Sopran-, Tenor- und Baß-Lage, eine kleine Holztrommel, eine große Schlitztrommel (afrikanisch), zwei Glocken, 3 Glockenspiele, 4 Paar Zimbeln, 3 Becken, 3 Paar Becken, 1 kleiner Amboß, 3 Triangeln, 2 große Trommeln, 6 Tamburins, 6 Paar Kastagnetten, 10 Buckelgongs (javanisch). Von diesen Instrumenten sind Steinspiel und Trogxylophone in Sopran-, Tenor- und Baß-Lage, eine kleine Holztrommel, eine große vieler anderer Schlaginstrumente ist erst durch Orff entdeckt und festgelegt. Das Antigonae-Orchester enthält aber noch sechs Klaviere und vier Harfen, die gleichfalls größtenteils wie Schlaginstrumente behandelt sind. So werden die Klaviere teilweise nicht auf der Klaviatur mit der Hand gespielt, sondern die Flügelsaiten werden direkt mit Filzschlägeln, Paukenschlägeln, Glockenspielschlägeln mit Metall-, Holz- oder Horn-Köpfen zum Klingen gebracht, an Streichern verbleiben neun Bässe, an Bläsern sechs Flöten und sechs Oboen



oben: Carl Orff und Eugen Jochum
unten: Carl Orff

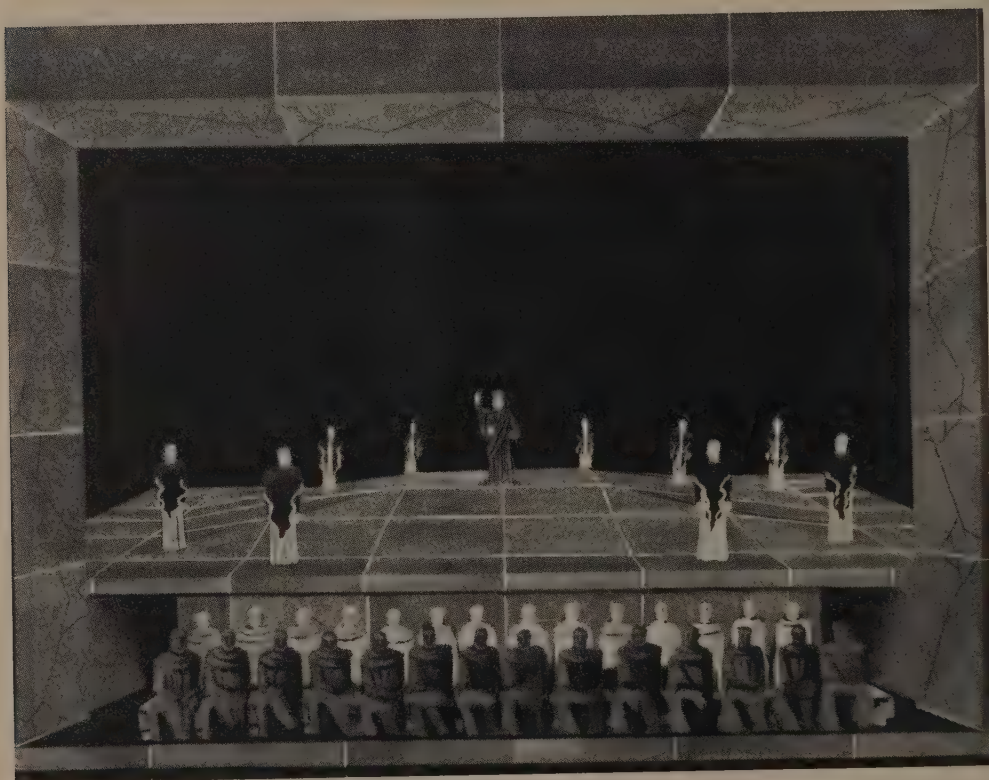
ORFF-STUDIEN
von Gerda von Stengel





CARL ORFF

Foto: Jäckel



ANTIGONAE

Bühnenbildentwurf: Helmut Jürgens · Inszenierung: Heinz Arnold · Bayerische Staatstheater München

sowie sechs gedämpfte Trompeten. Aber auch wo Orff das volle klassische Orchester anwendet, in der „Klugen“, im „Mond“, noch entschiedener in den „Carmina Burana“ und dem „Trionfo di Afrodite“, gewinnt er daraus klangliche Wirkungen, die einem riesigen, äußerst differenzierten Schlagwerkapparat zu entströmen scheinen.

*

Bei Orff ist die Musik nur eine Komponente des Gesamtkunstwerks, das er schuf. Dieses Gesamtkunstwerk nimmt zwei weitere Hauptelemente gleichberechtigt in seinen Wesensbereich auf: die *Dichtung* und die *szenisch-theatralische Gestaltung*, also einen geistigen und optischen Vorgang. Orff ist zweifellos ein Sprachgenie. Er hat für ein Großteil seiner Werke den Text selbst geschaffen, vor allem für die bayerischen Werke „Bernauerin“, „Astutuli“ und „Comoedia de Christi resurrectione“. Er ist dabei der bayerischen Sprache bis an die Wurzeln nachgegangen und hat aus ihr eine Ausdruckskraft geschöpft, wie sie nur in dem überquellenden, von Form- und Klangvisionen erfüllten Wesen eines Volkes zu finden ist, das diesen Reichtum einmal im Barock verschwenderisch bis ins letzte Dorf verstreute. Aber auch die Texte der „Carmina Burana“, der „Catulli Carmina“ und des „Trionfo di Afrodite“ sind von Orff so gestaltet, daß aus der Vielzahl zusammenhangloser Gedichte, die vorhanden waren, von ihm eine Auswahl gefunden wurde, die einen zwingenden Zusammenhang ergibt, so zwingend, als wären die Gedichte für diesen größeren Zusammenhang geschaffen. Das resultiert aus einer schon genialischen Sprachspürigkeit Orffs. Lediglich „Sommernachtstraum“ und „Antigonae“ haben bereits fertig vorgeschaffene Texte, die aber Orff nun wieder durch seine Musik in ein völlig neues Licht setzt, so daß auch sie seiner Erfindung zu entstammen scheinen. Orff ist aber nicht nur eine Begabung des Klanglichen, er ist ebenso eine Begabung des Visuellen. Der szenische Vorgang, die dramatische Geste, alles Optische des Theaters, vom einfachen Tanzschritt eines Strolchs bis zu der großen barocken szenischen Maschinerie etwa der „Bernauerin“, ist aus einer geschlossenen theatralischen Vision geschaffen, die den Elementen des Musikalischen und des Dichterischen ebenbürtig zur Seite steht. Orffs Werke lassen sich in fünf Gruppen einteilen: Die Monteverdi-Bearbeitungen „Orfeo“, „Tanz der Spröden“ und „Klage der Ariadne“, in denen jedoch Orffs Bearbeiteranteil einer eigenen schöpferischen Leistung gleichkommt, die Märchenopern „Die Kluge“ und „Der Mond“, die bayerischen Stücke „Die Bernauerin“, „Astutuli“ und die „Comoedia de Christi resurrectione“, die antikischen Werke, von denen „Antigonae“ vollendet, „Oedipus“ Orffs derzeitige Arbeit ist, beide in der Hölderlinschen Übertragung des „Sophokles“, und schließlich das große Triptychon der „Trionfi“, die „Carmina Burana“, die „Catulli Carmina“ und der „Trionfo di Afrodite“, Werke, die nach Gedichtzusammenstellungen Orffs zu dramatischen Bögen großer stilisierter Art gestaltet sind. Diese letzte Werkgruppe Orffs ist für seine Schaffensart besonders bezeichnend. Die „Carmina Burana“ sind der Handschrift entnommen, die, im Kloster Benediktbeuren entdeckt, eine Sammlung lateinischer, französischer und deutscher Studentenlieder aus dem Jahre 1280 enthält. Orff schuf daraus einen sinnvollen Ablauf, in dem Frühling, Tanz, Trunk und Liebe, all die Äußerungen der Lebensfreude von einer Anrufung der Fortuna, der Herrin der Welt, umrahmt sind. „Catulli Carmina“ ist eine Reihenfolge von Liebes- und Spottgedichten Catulls, aus denen sich Catulls Liebeserlebnis mit Lesbia herauschält. Das szenische Konzert „Trionfo di Afrodite“ schließlich nach Gedichten Catulls und der Sappho und einem Chor aus des Euripides „Philoktet“ ist ein Hymnus auf das antike Liebes-Mysterium, dessen Weite die Anwendung der griechischen und der lateinischen Sprache noch unterstreicht.

■

So umfassend die Welt der Dinge, Personen und Räume ist, die Orff auf das Theater, sein Theater, gebannt hat, so unerhört einheitlich ist das über diesem wahren Welttheater waltende Grundprinzip. Orff geht es niemals um ein individuelles Einzelschicksal, nie um psychologische Detailzeichnungen. Orff stellt immer nur Typisches, Allgemeingültiges auf die Bühne. Jedes Einzelschicksal ist nur Symbol für das große Schicksal, das uns leitet. In allen seinen Werken steht der Mensch mit seinen Regungen und Erregungen zwischen zwei Polen, zwischen der oberen und der unteren Welt. Das ist entweder ganz naiv gezeigt wie im „Mond“, wo die Menschen zwischen Petrus, dem Vertreter der oberen Welt, und der Unterwelt hin- und hergetrieben sind. Oder es ist in so hohe Symbole gekleidet wie in der „Antigonae“.

Über allem jedoch steht etwas, was man nur mit Wiedererweckung des Magischen bezeichnen kann. Es ist ein Hinuntersteigen zu den Müttern, ein Bloßlegen der Wurzeln, wo Bewegung, Wort, Musik, Gebet alles noch eins ist, wo die Wirkung des Kunstwerks noch aus unennbaren Quellen kommt, die — mit aller Schärfe des Kunstverstands und aller Könnerschaft der Mittel — wieder aufgeweckt zu haben. Orffs persönlichstes, schöpferisches Geheimnis ist.

CHRISTOPHER RAEBURN

MOZARTS OPERN IN PRAG

Mozarts Verbindung mit Prag gestaltete sich in seinen späteren Jahren besonders eng. „Die Entführung“ war die erste seiner Opern, die dort aufgeführt wurde, entweder im Herbst 1782 oder 1783; dann folgte „Figaro“ im Dezember 1786. Gewisse Revisionen wurden für diese Aufführung gemacht, wahrscheinlich nicht von Mozart selbst, aber man kann annehmen, daß er die Aufführungen zumindest hinsichtlich der Fragen des Geschmacks und der Interpretation überwachte, während er dort war. Bei diesem Besuch erhielt er von Pasquale Bondini den Auftrag, die Oper „Don Giovanni“ zu schreiben, die unter seiner Aufsicht am 29. Oktober 1787 in Prag ihre Uraufführung erlebte. Wir wissen nicht, ob Mozart tatsächlich eine Aufführung von „Cosi“ in Prag gesehen hat, welche 1791 im Repertoire war; aber „La Clemenza di Tito“, für die Krönung Leopolds II. in Prag geschrieben, wurde erstmals unter Mozarts Leitung am 6. September 1791 gegeben. Der Direktor der Prager Oper war zu dieser Zeit Domenico Guardasoni (1731–1806), der seit 1777 die Position, die einem künstlerischen Direktor gleichkommt, bis in die Tage des „Don Giovanni“ innegehabt hat. Ende des Jahrhunderts wurde er Direktor aller Theater in Prag.

Sicherlich wurde den Prager Aufführungen von Mozart mehr Aufmerksamkeit entgegengebracht als anderswo, ausgenommen Wien. Wenn man daher die Frage einer authentischen Mozart-Tradition im Hinblick auf den Stil betrachten will, so sollte man sich daran erinnern, daß die italienische Operngesellschaft in Wien, welche die Originalaufführungen von „Figaro“, „Cosi“ und mehrere Aufführungen von „Don Giovanni“ brachte, Mozarts Werke aus ihrem Repertoire nach 1791 gestrichen hatte, und zwar so lange, bis kein Sänger mehr übrig war, der ursprünglich in diesen Opern unter dem Komponisten gesungen hatte. Das war in Prag nicht der Fall. Will man daher nach einem ungebrochenen, traditionellen Mozart-Stil Ausschau halten, ist es der Mühe wert, sich damit zu befassen, was sich in Prag in den ersten Jahren nach Mozarts Tod abgespielt hat.

Im „Allgemeinen Europäischen Journal“ (Bd. II, Okt./Dez. 1794, S. 564) erschien nun damals eine anonyme Kritik, die 1794 veröffentlicht wurde und die nachstehend erstmals wieder abgedruckt ist. Aus dem Ton, mit dem der Korrespondent berichtet, geht aller Wahrscheinlichkeit nach hervor, daß er Mozarts Opern von ihren ersten Anfängen an in Prag gesehen und daher eine Vorstellung hatte, wie diese Opern zu Mozarts Lebzeiten gesungen wurden. Diese Bedeutung der damaligen Situation in Prag ist von außerordentlichem Interesse. Abgesehen davon, daß sie eine zeitgenössische Ansicht wiedergibt, klärt sie eine Anzahl von Hypothesen über frühe Aufführungen der Mozartschen Opern auf. In einigen Fällen geschieht dies korrekt, in anderen nicht.

Die Operngesellschaft ist nicht zahlreich, und hat kein Mitglied von ausgezeichnetem Talent oder sehr bekanntem Namen. Die bessern Sänger unter den weiblichen: Mad Campi¹ als Primadonna, und Madem. Strenasacchi²; unter den Männern: Hr. Bassi und Campi, beide Bassisten. Die übrigen sind unbedeutend, oder gar unter dem Mittelmäßigen. Der Unternehmer ist Hr. Guardasoni.

Mad. Campi hat sich eigentlich in Prag gebildet; ihre Stimme ist hell, rund und stark. Wenn sie damit etwas mehr und bessere Akzion, eine einfachere Methode im Vortrage, und mehr Geschmack im Anzuge (der sicher nichts Unwesentliches ist) — verbände, so wäre sie eine vortreffliche Theatersängerin. Aber sie folgt, leider! der verderblichen Mode der italienischen Sänger, die den Mangel der Kunst durch einen Schwall von Trillern, Wirbeln und Passagen decken müssen, um nicht in ihrer Blösse dazustehen. Als 2te Sängerin, da die vortreffliche Danzy³ in Prag war, sang sie ungleich besser, und man muß es wahrhaftig bedauern, daß sie sich zu dieser Geschmacklosigkeit verführen läßt. Beinahe alle übrigen Mitglieder leiden am nämlichen Fehler, am meisten der erste Tenorist, Hr. Baglioni. Dieser Sänger gieng vor einem Jahre von der Gesellschaft ab, und hielt sich einige Zeit in Italien auf; hier sammelte er nur alle Unarten der italienischen Künstler und Nichtkünstler emsig auf, und so begabt kehrte er zum Hrn. Guardasoni zurück. Er spricht keine Note so aus; wie sie der Kompositeur gesetzt hat und haben wollte, ersäuft den schönsten Gedanken in seinen wälschen Sprüngen und Trillern, und läßt uns sein eiförmiges Herumschlagen mit den Händen für Akzion gelten, so daß man Noth hat, die Arie zu erkennen, wenn er sie singt. Freilich bedarf er solcher Schnörkel, um seine mangelhafte Stimme, die mehr ein mezzo basso ist, zu bedecken: aber weil Hr. Baglioni seine Arien in Mozarts *Così fan tutte* nicht aussingen kann, soll er deshalb die Arien ja nicht für schlecht geschrieben ausgeben; denn der grosse Mozart, dessen Geist allerdings für faselnde Wälsche zu unverständlich ist, hat sich Hrn. Baglioni bei seiner Arbeit sicher nicht zum Maßstabe genommen! Hr. Bassi ist ein recht braver Schauspieler, aber kein Sänger, denn er hat das erste Requisit dazu nicht — die Stimme! Ich wünschte ihm diese zu seinen übrigen Vorzügen, dann würden wir keinen bessern Don Giovanni, Almaviva und Axur⁴ uns wünschen können, welche Rollen er unvergleichlich spielt. Er hat den besten Geschmack unter allen seinen Mitbrüdern, und erkennt die Vorzüge der deutschen Künstler: alle die Jahre seines Engagements in Prag behält er die Gunst unsers Publikums, und verdient sie . . .

Er⁵ studirt überhaupt zu wenig den Geschmack der Böhmen, läßt sich vom italienischen Vorurtheil und von den Einblasungen gewisser Leute irre führen, denen sein Vorthail eben so wenig als der gute Geschmack am Herzen liegt. Was in Wien oder Italien gefällt, wird deshalb nicht auch zu Prag gefallen!

¹ Antonia Campi (1773—1822), geborene Miklaszewicz, hat bereits 1789 in Warschau gesungen und wurde von Guardasoni 1790 nach Prag gebracht. Im Jahr darauf heiratete sie Gaetano Campi. Während der letzten Jahre des 18. Jahrhunderts und der ersten Jahre des 19. Jahrhunderts hatte sie einen enormen Ruf als Mozart-Sängerin in ganz Europa.

² Teresa Strenasacchi (1767 oder 1768—1830) wurde in Rom geboren. Sie machte ihr Debut in Verona und ist in Triest, Florenz, Wien, Rom und Venedig aufgetreten, bevor sie in Prag 1793 engagiert wurde. Ihre berühmteste Rolle war Carolina in dem *Matrimonio Segreto*.

³ Margarete Danzi (1768?—1800), geborene Marchand, war eine Schülerin von Leopold Mozart und hat als Kind in Mozarts Haus in Salzburg gelebt von 1781 bis 1785. Sie machte ihr Operndebüt 1787, und 1790 heiratete sie den Komponisten Franz Danzi. Beide schlossen sich Guardasonis Gruppe an, er als musikalischer Direktor. Eine ihrer besten Rollen war Susanna. Als Mädchen war sie eine Freundin Mozarts, der sie kurz nach ihrer Hochzeit noch einmal während seines letzten Aufenthaltes in München im November 1790 getroffen hat.

⁴ „Axur, Re d'Ormus“ von Casti. Musik von Salieri. Uraufgeführt in Wien, am 8. 1. 1788.

⁵ Guardasoni.

Unser Publikum entfernt sich zwar — (Dank sey es der Zauberzyther⁶, dem Sonntagskind⁷ u.) — von seinem vorigen richtigen und soliden Geschmacke immer mehr und mehr, und naht sich mit starken Schritten dem feinen Gefühl des Vaterlandes jetztgenannter erhabenen Meisterstücke des Witzes und der Musik: aber so verderbt ist es gewiß noch nicht, daß es allen Sinn für das wahre Schöne und Grosse verloren hätte! Warum nähret nicht Hr. Guardasoni diese ehrwürdigen Reste durch solide Kost? Warum sträubt er sich und ist karg bei der Produktion Mozartischer Stücke? Warum hält er sein Personale nicht zu mehr Respekt gegen das Publikum an, d. h. zu einer fleißigen Darstellung der Meisterstücke Mozarts und andere ächten Tonkünstler. Es ist wirklich zum ärgern, wie nachlässig fast alle Sänger, vorzüglich in den Mozartischen Opern, ihre Schuldigkeit thun, und wie verwegen sie die Geduld des Publikums auf die Probe setzen. Am meisten gilt das von der *Così fan tutte* und von *Don Giovanni*. Freilich können es die Italiener diesen unsterblichen Meisterstücken nicht vergeben, daß sie Pflanzen des deutschen Bodens und in einem körnigten Stile geschrieben sind; daher thun sie auch redlich das Ihrige sie zu vereckeln, und ihre von der ehemaligen Kunst ausgeartete Produkte unsern Ohren aufzudringen.

Ferner beobachtet Hr. Guardasoni niemals die notwendige Bedingung des Gefallens — die Abwechslung. Wenn eine Opera gefällt, so läßt er sie so lange fortspielen, d. h. bei der bekannten Indolenz seiner Sänger so lange verderben, bis sie uns zum Ekel werden muß. Das gilt wieder meistens von den Werken Mozartischer Muse. Er merkt es doch selbst an seiner Kasse, wie es zugehe, wenn eine Oper von Mozart durch eine lange Zeit nicht gegeben wurde; und da Italiener bei solchen Gründen sehr gelehrig und nachgiebig seyn sollen, so muß man sich wundern, warum Herr Guardasoni diese Beobachtung sich nicht längst zur Maxime gemacht hat?

Eine von den Hauptursachen des geringen Glückes der italienischen Oper ist die deutsche Schauspielergesellschaft des Hrn. Spengler⁸. Diese verlegt sich größtentheils auf Singstücke, wenigstens sind zwei Drittheile ihrer Vorstellungen deutsche Operetten. Es ist ganz natürlich, daß ein deutsches Publikum bei dieser Konkurrenz, wo der gute Geschmack sehr wenig in Rücksicht kommt, immer lieber das Deutsche wählt, weil es dieses versteht, und eben darum sich besser unterhält.

Der grossen Haufen — (der Zirkel der Kenner ist klein) — will nachtrillern, und auch hierin findet er seine Befriedigung bei dem Deutschen besser, als bei der italienischen Oper. Denn die Gassenhauer einer Müllerschen⁹ *Farça* taugen doch ganz gewiß besser dazu, als die im höhern Stil geschriebenen Arien der italienischen Oper.

Dies macht, daß bei dem vortrefflichsten Orchester, bei einem Gesange, der trotz der Mängel immer unendlich besser ist, als das heisere Geschrei der deutschen Gesellschaft, die Oper nicht viel Unterstützung findet, und mit Kaltsinn behandelt wird.

Zu den besten Vorstellungen, die uns diese Gesellschaft gab, gehören folgende Meisterstücke:

Axur, worin Hr. Bassi in der Rolle des Axur als Schauspieler in seiner Sphäre ist. Die Rolle scheint für ihn gemacht zu seyn! Er ist unter dem zahlreichen Heer italienischer Operisten eine seltne Erscheinung — indem er ein guter Akteur ist, und seine Rolle nicht nur zu singen, sondern auch zu spielen weiß. Auch die Zauberflöte gab diese Gesellschaft italienisch. Wenn ihr ja irgend eine Vorstellung gut gelungen ist, so war es gewiß diese Oper. Alle Sänger sind hier an ihrer Stelle, und geben sich noch immer viele Mühe. Auch Dekorazionen und Chöre haben die Würde und Pracht, die dem Stücke angemessen ist; selbst die Rezitative, die statt des deutschen Dialogs gemacht wurden, erheben das Ganze ungemein. Man muß gewiß Hrn. Guardasoni für den Einfall danken, daß er dieses mit Recht so bewunderte Meisterwerk auf seine Bühne brachte; denn hier waren wir Prager endlich so glücklich, es gut und mit der nöthigen Genauigkeit und Pracht vorgestellt zu sehen. Mad. Campi als Königin der Nacht singt

⁶ „Kaspar der Fagottist, oder die Zauberzyther“ von Joachim Perinet. Musik von Wenzel Müller. Uraufgeführt in Wien, am 8. 6. 1791. Mozart hat dieses Stück gesehen und es als nicht sehr bemerkenswert beschrieben.

⁷ „Das neue Sonntagskind“ von Joachim Perinet, Musik von Wenzel Müller. Uraufgeführt in Wien, am 10. 10. 1793.

⁸ Spenglers deutsche Gruppe wechselte sich mit Guardasonis italienischer Oper im Nationaltheater ab.

⁹ Wenzel Müller (1767–1835) war ein fruchtbarer Komponist von Stücken mit Musik. Seine Werke zählen über 200 und erfreuten sich zu dieser Zeit größter Popularität. Die meisten von ihnen wurden im Wiener Leopoldstadt-Theater uraufgeführt, wo Müller viele Jahre hindurch musikalischer Direktor war.

die zwei Bravourarien, die Mozart nur für die Kehle seiner Schächerin¹⁰ geschrieben zu haben scheint, mit Beifall, und Dem. Strenasachi taugt für die Pamina vorzüglich gut. Hr. Bassi als Papageno spielt mit Laune, ohne in pöbelhafte Spasmachereien zu fallen. Hr. Campi als Sarastro singt mit Würde; mehr Simplizität und das Weglassen der unnöthigen Schnörkel bei Mozarts einfachem Gesange würde noch mehr Würde geben. In der Arie: „In diesen heiligen Hallen,“ merkt man den Mangel der Tiefe bey seinem sonst guten Basse zu sehr. Kurz, die Vorstellung dieser Oper ist ein Chef d'œuvre der Guardasonischen Gesellschaft. Das Prager Publikum hat es auch erkannt, und sieht sie nach so oftmaliger Wiederholung immer noch sehr gerne. Jedesmal, wenn sie gegeben wird, ist das Haus viel völler, als bei andern Opern; bei den ersten vier Vorstellungen war es gedrängt voll.

Endlich muß man noch mit Dank und Lob der Vorstellung der *Clemenza di Tito*, von Mozart, Erwähnung machen. Dieses letzte Werk (*Die Zauberflöte* war schon fertig, als Mozart bei der Krönung Leopolds in Prag den *Titus* schrieb, wenigstens spielte er die meisten Stücke daraus seinen Freunden am Klavier. Man irrt also, wenn man die *Zauberflöte* den Schwanengesang Mozarts nennt.) der dramatischen Musik Mozarts, welches er zu dem Krönungsfeste des höchstsel. Kaisers Leopold II, in Prag schrieb, gehört unter seine größten Meisterstücke. Es wurde zur Krönungszeit als *Freioper*¹¹ und dann einigemal noch gegeben; aber da es das Ungefähr so haben wollte, daß ein elender Kastrat und eine mehr mit den Händen als der Kehle singende Primadonna, die man für eine Besessene halten mußte, die Hauptparten hatten; da der Stoff zu simpel ist, als daß er eine mit Krönungsfeierlichkeiten, Bällen und Illuminationen beschäftigte Volksmenge hätte interessiren können, und da es endlich — (Schande unserm Zeitalter) — eine ernsthafte Oper ist, so gefiel sie minder im Allgemeinen, als sie es vermög ihrer wahrhaft himmlischen Musik verdiente. Es ist eine gewisse griechische Simplizität, eine stille Erhabenheit in der ganzen Musik, die das führende Herz leise, aber desto tiefer trifft; die zu dem Charakter des *Titus*, den Zeiten und ganzen Sujet so richtig paßt, und dem feinen Geschmacke Mozarts, so wie seinem Beobachtungsgeiste, Ehre macht. Dabei ist der Gesang durchgängig, vorzüglich aber im *Andante*, himmlischsüß, voll Empfindung und Ausdruck, die Chöre pompös und erhaben; kurz, Glucks Erhabenheit ist darin mit Mozarts origineller Kunst, seinem strömenden Gefühle und seiner ganzen hinreissenden Harmonie vereinigt. Unübertreffbar, und vielleicht ein *non plus ultra* der Musik, ist das letzte Terzett und Finale des ersten Akts. Die Kenner sind im Zweifel, ob *Titus* nicht noch sogar den *Don Giovanni* übertreffe. Dieses göttliche Werk des unsterblichen Geistes gab uns Hr. Guardasoni am 3ten Dezember d. J. bei gedrängtvollen Hause und unter dem ungetheiltesten Beifalle des Publikums; er hat dadurch die langen Wünsche aller Kenner und Schätzer des wahren Schönen erfüllt, und ihren vollkommensten Beifall erhalten. Möchte er doch reichlich für dieses Vergnügen unterstützt, und seine Kasse gefüllt werden! Die Sängerin *Strenasachi*, welche die Part des Kastraten in der Rolle des *Sesto* als Mann singt, zeichnet sich am meisten durch guten Gesang und ein ächtes Spiel aus, und kein Anwesender wird anstehen, ihr den Vorzug vor dem verstümmelten Menschen zu geben, dessen unförmliche Fleischmasse uns, so oft er auftrat, erschreckte, und zu seiner Bastardstimme sich so komisch verhielt!

Unter den übrigen Stücken, die diese Gesellschaft seither gab, gefiel am meisten die Oper *Fratelli rivali*¹², vom Kurf. bairischen Kapellmeister Hrn. Winter. Sie hat auch in Venedig das vorige Jahr Beifall erhalten, und verdient ihn. Hr. Winter hat sich Mozart zum Muster gewählt, und lieferte im gegenwärtigen Stücke einen lieblichen Abdruck des Mozartischen Geistes. Er ist gegenwärtig in Prag, und komponirt für Hrn. Guardasoni eine neue Oper; wir wünschen, daß er seinen Ruhm damit vermehre.

¹⁰ Die Partie der Königin der Nacht wurde für Mozarts Schwägerin, Josefa Hofer geschrieben, die ein ungewöhnlich gutes Höhenregister hatte. Es ist bemerkenswert, daß sie in den folgenden drei Jahren so verschiedene Rollen wie Constanze, Donna Elvira, Gräfin und Despina gesungen hat.

¹¹ Es wurde kein Eintrittsgeld verlangt.

¹² „*I Fratelli Rivali*“ von Peter von Winter hatte seine Uraufführung in Venedig im November 1793 und wurde in Prag im folgenden Jahr gegeben. Die Erwähnung von Mozarts Einfluß auf Winters Werk ist leicht ironisch angesichts der gespannten Beziehungen zwischen den beiden Männern zu verstehen. Sie wurden durch Winters Einmischung in Mozarts Privatleben hervorgerufen.

Eine neue Oper, die in Wien so sehr gefallen haben soll: Die *Zwey Bucklichten*¹³, ist hier ganz gefallen; eben so wenig Beifall erhielt die *Prinzessin Amalfi*¹⁴, von Weigl.

Im Grunde hat keine Oper, seit Mozartische existieren, im eigentlichsten Sinn des Wortes, ihr Glück gemacht; selbst die zwei von dem Wiener Kompositeur Hrn. Süssmeyer¹⁵ nicht ausgenommen, der auf seinen wahren Lehrer Mozart schimpft, ihn aber doch abschreibt. Hr. Guardasoni muß also; von Figaro an, alle Opern Mozarts wiederholen. Don Giovanni wird am öftesten gespielt.

Besondere Wichtigkeit besitzen in dieser Rezension die Kommentare zu denjenigen Künstlern, für die Mozart die Rollen eigentlich geschrieben hat. Luigi Bassi (1766–1825) war der erste Don Giovanni. Die Bemerkungen in dieser Kritik allein sind aufschlußreicher als alles, was je in einer Mozart-Biographie über ihn gesagt wurde. Aus dem bisher bekannten Material ist sein Alter natürlich von besonderer Bedeutung. Wahrscheinlich sang er den Don Giovanni mit 21 Jahren 1787. Aber der so oft verwendete Kommentar Beethovens, in dem er als „*feuriger Italiener*“ beschrieben wird, wurde von Otto Erich Deutsch als ein Trugschluß gekennzeichnet; dieser Kommentar bezieht sich nämlich überhaupt nicht auf Luigi Bassi, sondern auf einen anderen Sänger, Nicolo Bassi, der 1824 in Wien sang. In der Uraufführung der Oper „*La Clemenza de Tito*“ sang Gaetano Campi die Partie des Publio, Antonio Baglioni war der erste Don Ottavio und Tito. Die ihn betreffenden kritischen Bemerkungen sind von besonderem Interesse. Das bedeutet nicht, daß seine Leistungen in „*Don Giovanni*“ und „*La Clemenza*“, als er mit Mozart arbeitete, unbedingt schlecht waren. Tatsächlich kann er damals gut gewesen sein; schließlich wurde „*Il mio tesoro*“ ausgesprochen für ihn geschrieben, und es war nur der Wiener Don Ottavio, der eine weniger schwierige Arie verlangte. Aber im Jahre 1794 hatte Baglioni offensichtlich sehr stark nachgelassen. Eine nachteilige Kritik des 18. Jahrhunderts kann besonders aufschlußreich sein, denn der Kritiker geht dann oft in Details, was er bei einer guten Beurteilung kaum tut, da er in diesem Fall dazu neigt, eine allgemeine Lobrede zu schreiben. Damit hilft er aber nicht dem Historiker, die besonderen Qualitäten eines Sängers zu unterscheiden. Überdies werden in der vorstehenden Besprechung die strengen Worte über Verzierung und Degradierung des Stils denen eine Hilfe sein, die versucht haben herauszufinden, wie Praxis und korrekter Stil im 18. Jahrhundert gehandhabt wurden. Sie sollten denjenigen zur Warnung dienen, die behaupten, daß Verzierungen im 18. Jahrhundert ausnahmslos akzeptiert wurden. Man sollte vorsichtig damit sein, die Kommentare des unbekannten Kritikers als voreingenommene Pedanterie abzutun, da er die frühesten Aufführungen der Werke sicher gut kannte und wußte, wie sie gesungen wurden.

Von den falschen Auffassungen, die diese Kritik berichtigt, ist die der ursprünglichen Besetzung von „*Clemenza de Tito*“ zu nennen. Es wurde bisher angenommen, daß Carolina Perini die Partie des Sesto sang und daß ein gewisser Bedini die Partie von Annio gesungen

¹³ „*La confusione per somiglianza*“ (Die beiden Buckligen) von Mazzini, Musik von Portogallo, uraufgeführt in Wien, am 28. 6. 1794.

¹⁴ „*La principessa d'Amalfi*“ von Bertati, Musik von Joseph Weigl, uraufgeführt in Wien, am 10. 1. 1794. Ich verdanke Herrn Robbins Landon folgende Notiz: Haydn war bei der Uraufführung und schrieb an Weigl am nächsten Tag:

Liebster Pathe! Da ich Sie nach Ihrer Entstehung auf meinem Arme trug, und das Vergnügen hatte Ihr Tauf Pathe zu seyn, flehte ich die Allmächtige Vorsicht an, Ihnen den vollkommensten Grad eines Musikalischen Talents zu verleihen. Mein heißer Wunsch wurde erhört: — schon seit langer Zeit habe ich keine Music mit solchem Enthusiast empfunden als Ihre gestriche La Principessa d'Amalfi: Sie ist gedenken, Erhaben, ausdrucksvoll kurz = ein Meisterstück. — Ich nehme den wärmsten antheil an dem gerechten Applaus, so man Ihnen gab. Fahren Sie fort lieber Pathe diesen ächten Styl stets zu beobachten, damit Sie die Ausländer neuerdings überzeugen, was der Teutsche vermag. anbey aber erhalten Sie mich alten Knaben in Ihrem angedenken. Ich liebe Sie herzlich, und bin Liebster Weigl

Von Hauß den 11. Jänner 1794

Ihr Herzensfreund und Diener
Joseph Haydn

¹⁵ Franz Xaver Süssmayr (1766–1803), einer von Mozarts Schülern, schrieb einige Rezitative zu „*La Clemenza di Tito*“ und beendete Mozarts „*Requiem*“. Diese scharfe Bemerkung könnte einige Wahrheit enthalten, da Süssmayr zu dieser Zeit sehr eng mit Salieri zusammenarbeitete und es aus politischen Gründen als weise empfunden haben mag, Mozart zu verleugnen.

nat. *Erich Schenk* ist in seiner Mozart-Biographie dieser Auffassung und wiederholt, daß *Bedini* eine Frau gewesen sei. Er gibt *Perini* sogar einen neuen Vornamen, obwohl diese letzten zwei Behauptungen eindeutig durch eine Faksimile-Seite aus Mozarts eigenem Werkverzeichnis widerlegt sind. Tatsächlich war *Domenico Bedini* ein Kastrat. Er hatte die Partie *Sesto* übernommen, *Perini* hat *Annio* gesungen. *Sesto* war überhaupt die letzte Kastratenpartie, die Mozart schrieb. Die Kritik aus dem „Allgemeinen Europäischen Journal“ bestätigt mit nicht unsicheren Worten die dargestellten Verhältnisse. Der Fehler mag vielleicht durch folgende Stelle in Mozarts Brief an seine Frau, geschrieben am 7./8. Oktober 1791, entstanden sein:

„Das sonderbarste dabei ist, das den abend als meine neue Oper mit so vielen Beifall zum erstenmale aufgeführt wurde, am nemlichen abend in Prag der *Tito* zum letztenmale auch mit außerordentlichen Beifall aufgeführt worden. Alle Stücke sind applaudirt worden.— der *Bedini* sang besser als allezeit.— das Duettchen ex A von die 2 Mädchens wurde wiederhollet.

Das „Duettchen ex A“ ist No. 7: „*Ah perdona al primo affetto*“ und wird von *Servilia* und *Annio* gesungen, die in der Prager Inszenierung von zwei Mädchen dargestellt wurden, *Signora Antonini* und *Carolina Perini*. Die Tatsache, daß *Bedini* „besser als allezeit“ gesungen hat, ist keineswegs mit dem folgenden Satz in direkten Zusammenhang zu bringen. Die Besetzung des *Annio* mit *Perini* war an die Tradition gebunden, daß Frauen „Travestie“-Rollen spielen.

Die korrekte Besetzung der Oper lautet folgendermaßen: *Tito Vespasiano*: Antonio Baglioni; *Vitellia*: Maria Marchetti-Fantozzi; *Servilia*: (Signora) Antonini; *Sesto*: Domenico Bedini; *Annio*: Carolina Perini; *Publio*: Gaetano Campi. Die Bemerkungen des Korrespondenten über die Original-Aufführung von „*La Clemenza*“ scheinen aus erster Hand zu sein und sind deshalb wieder von besonderer Wichtigkeit. Aber im Gegensatz zu anderen Kritiken, die wir von dieser Aufführung haben, verteidigt der Rezensent das Werk und macht für den relativen Mißerfolg die Besetzung verantwortlich.

CARL DAHLHAUS

FORMEN IMPROVISIRTER MEHRSTIMMIGKEIT IM 16. JAHRHUNDERT

Der Name des Portugiesen *Vincenzo Lusitano* ist den Musikhistorikern nicht unbekannt, seit *John Hawkins* 1776 im dritten Band seiner „*General History of the Science and Practice of Music*“ die Dokumente übersetzt hatte, die das Streitgespräch beschreiben, in dem *Nicola Vicentino* 1551 in Rom gegen *Lusitano* die These verfocht, daß die moderne Musik des 16. Jahrhunderts nicht rein diatonisch, sondern diatonisch-chromatisch-enharmonisch gemischt sei. Wenig beachtet¹ wurde ein 1553 in Rom und 1558 in Venedig gedruckter Traktat von *Lusitano*, „*Introduitione facilissima et novissima di Canto Fermo et Figurato Contraponto semplice et in concerto*“, obwohl die in ihm formulierten Regeln mehrstimmiger Improvisation nicht nur die Kenntnis einer vergangenen Virtuosität vermitteln, sondern auch einem genaueren Verständnis der Kompositionstechnik dienen und der musikalischen Wirklichkeit des 16. Jahrhunderts näher sind als das „Renaissance-Problem“, ob

¹ E. Ferand: Die Improvisation in der Musik, Zürich 1938, erwähnt nur den „contraponto in concerto“ und zitiert einen Satz, den man als Beschreibung des doppelten Kontrapunkts in der Oktave verstehen kann (S. 202/3).

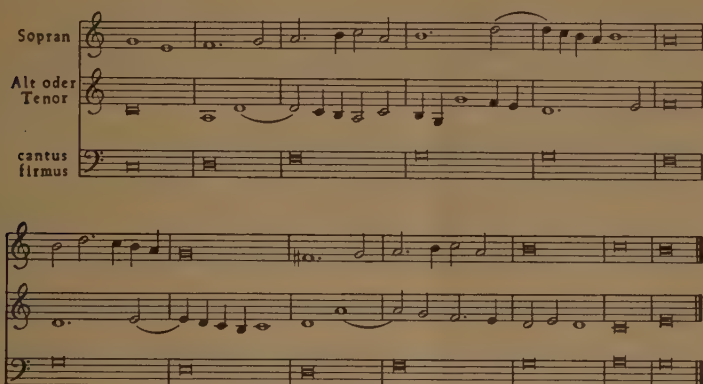
die große Terz ein enharmonischer und die kleine ein chromatischer Tonschritt im antiken Sinne sei oder sein könne.

Eine erste Form improvisierter Mehrstimmigkeit bezeichnet Lusitano als „*aria de cantar il contraponto*“. „Es ist die *aria* des Kontrapunktsingens, eine *passage* zu ergreifen und, wenn man sie ein- oder zweimal gesungen hat, plötzlich eine *tirata* oder einen lang auf- oder absteigenden Gang folgen zu lassen.“

Das Wort *aria* bedeutete im 16. Jahrhundert nicht nur Melodie oder Melodiemodell, sondern bezeichnete, analog zum französischen *air*, auch den Ausdruck und Gestus einer vornehmen Herkunft oder allgemeiner eine Art und Weise etwas darzustellen; Lusitano gebraucht das Modewort, um eine besonders gewählte und kunstvolle Form des improvisierten Kontrapunkts zu benennen. Das Beispiel zeigt vier Kontrapunkte verschiedener Stimmen zu einem *cantus firmus*, die nicht gleichzeitig, sondern nur einzeln gesungen werden können. Der Sopran ist auf eine Passage beschränkt (*Zarlino* würde von einem *soggetto* sprechen), die in der Quinte nachgeahmt und in der ursprünglichen Lage wiederholt wird. Lusitanos Beschreibung ist auf den Alt zu beziehen, der als erster notiert ist; eine Passage wird in die Unterquart versetzt, und einer Zwischenkadenz folgt eine doppelte *Tirata*. Einen lang absteigenden Gang zeigt der Kontrapunkt des Tenors. Die Kunst der *aria* des Kontrapunktsingens bestand also in der Erfindung oder dem Finden und der Ausarbeitung melodischer Formeln oder *soggetti* zu einem gegebenen *cantus firmus*.

Eine zweite Form der Improvisation, der „*contraponto in concerto*“, ist dreistimmig. „In *concerto* kann man leicht singen, wenn der Sopran immer dann *Dezimen* (zum *cantus firmus*) bildet, wenn man von einer Note (des *cantus firmus*) zur anderen fortschreitet; die dritte

Stimme (kann kontrapunktieren), wie es ihr gefällt, ausgenommen in zwei Terzen oder Sexten auf verschiedenen Tonstufen, und wenn sie eine Sexte (zum *cantus firmus*) singt, muß sie der Dezime des Soprans entsprechen, die kleine der kleinen und die große der großen.“



Mit dem Ausdruck *concerto* ist die Übereinstimmung von Sopran und Baß in parallelen Dezimen gemeint; das Wort bezeichnet also ein Zusammenwirken der Stimmen und nicht ein Gegeneinanderwirken wie nach der späteren, vom Lateinischen abgeleiteten Etymologie des Michael Praetorius. Die dritte Stimme wird von Lusitano auf den *cantus firmus* im Baß bezogen; das Verbot paralleler Terzen und Sexten ist demnach nichts anderes als das Verbot paralleler Oktaven und Quinten zur Oberstimme. Die Forderung, daß die Sexten der Mittelstimme den Dezimen des Soprans entsprechen sollen, schließt den Tritonus (große Sexte gegen kleine Dezime) und den übermäßigen Dreiklang aus (kleine Sexte gegen große Dezime). Doch sind Lusitanos Anweisungen keine genügende Beschreibung, nach der man einen *contraponto in concerto* singen könnte, und um die Praxis der Improvisation genauer zu verstehen, müssen wir nach dem zitierten Beispiel die übrigen notwendigen Regeln zu rekonstruieren versuchen. Der Sopran paraphrasiert die Dezimenparallelen und bildet auf schwerer Zeit (erste und dritte Minima einer Brevis) außer Dezimen auch Duodezimen zum Baß (Takt 1, 3 und 8). Zu den Dezimen des Soprans sind in der Mittelstimme Terzen, Quinten, Sexten und Oktaven über dem *cantus firmus*, also alle Konsonanzen möglich: „*La terza parte come li piacerà*“. Ein Konflikt aber entsteht, wenn eine Sexte der Mittelstimme mit einer Duodezime des Soprans auf schwerer Zeit zusammentrifft. Wie also war eine Improvisation der Duodezimen in Takt 1, 3 und 8 möglich? In Takt 1 war eine Sexte der Mittelstimme ausgeschlossen, weil sie gegen die Regel verstoßen hätte, daß ein Satz mit einer vollkommenen Konsonanz (Oktave oder Quinte) beginnen soll. In Takt 3 ist am Anfang eine Sexte der Mittelstimme als Synkope exponiert, und da der zweite Teil einer Synkope nicht länger sein durfte als der erste, mußte die Mittelstimme spätestens bei der dritten Minima von Takt 3 zur Quinte oder Terz über dem *cantus firmus* fortschreiten, so daß eine Duodezime des Soprans ohne Gefahr eines Konfliktes möglich war. In Takt 8 schließlich war die Sexte d' der Mittelstimme nach der Dezime a' ausgeschlossen, weil sie eine Wiederholung des d' und damit einen Verstoß gegen das Verbot des *redictum*, des Noch-einmal-Sagens, bedeutet hätte. Die Improvisation *in concerto* setzt also einerseits, um ohne falsche Dissonanzen auf schwerer Zeit möglich zu sein, eine genaue Kenntnis auch der differenzierteren Kontrapunktregeln voraus. Andererseits zeigt die Analyse, daß die Im-

provisatorenn gänzlich verschiedene Forderungen erfüllen mußten: der Sänger der Mittelstimme mußte über die Kunst der Invention, des Findens passender Kontrapunktformeln, verfügen, brauchte sich aber um den Gang der Oberstimme nicht zu kümmern; der Sopranist dagegen hatte zwar an den Dezimenparallelen ein festes Schema der Improvisation, mußte aber, wenn er die Parallelen durch Ausweichungen zur Duodezime paraphrasieren wollte, genau auf die Mittelstimme achten.

Eine dritte Form improvisierter Mehrstimmigkeit bezeichnet Lusitano als „contraponto in accordo“. Der Ausdruck bedeutet nicht Akkord in unserem Sinne, sondern Übereinstimmung und Anpassung der Stimmen. Der erste, nur vom *cantus firmus* abhängige Kontrapunkt ist der Baß; Lusitano notiert ihn einzeln als „*Basso sotto il canto fermo*“. Die dritte Stimme, der Tenor, muß sich dann nicht nur dem *cantus firmus*, sondern auch dem Baß anpassen: „*Der dem Baß angepaßte Tenor singt am häufigsten in Terzen oder Quartan zum cantus firmus, und er wird Konsonanzen bilden, wenn sich der Baß der aufgezeichneten Stimme bedient.*“

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Tenor, cantus firmus, and Bass. The score is written in two systems. The first system shows the initial entries of the voices. The Soprano and Tenor parts are in treble clef, while the cantus firmus and Bass are in bass clef. The second system continues the musical development, showing the Tenor and Bass parts more prominently. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs.

Lusitanos Regel ist karg und ungenügend, und wir müssen sie zu ergänzen versuchen. Das Hauptintervall des Tenors ist die Terz über dem *cantus firmus*. Doch muß er erstens die Terz mit der Quarte vertauschen, wenn der Baß nicht die Terz oder Sexte, sondern die Quinte unter dem *cantus firmus* singt. Und er darf zweitens nur dann von der Terz zur Quinte ausweichen, wenn der Baß die Sexte oder Oktave unter dem *cantus firmus* hat. Eine Unterquinte des Basses konnte der Tenor immer dann erwarten, wenn sich der *cantus firmus* nach einer Unteroktave des Basses abwärts oder nach einer Unterterz des Basses aufwärts bewegte (Takt 2, 8, 11 und 12). Und eine Quinte bzw. Unterquarte zum *cantus firmus* bildet der Tenor nur in Takt 5 und 6; die Stelle wirkt als Interpolation der Terz-Sextklänge des Fauxbourdon; die Unterquarte d des Tenors ist durch ein e vorbereitet, so daß der Baß die Unterquinte c zum *cantus firmus* vermeiden konnte. — Die Improvisation einer vierten Stimme in *accordo* ist nach Lusitano schwierig, wenn auch nicht unmöglich. „*Man kann für das Singen mit vier Stimmen in *accordo* keine bestimmte Ordnung festsetzen, weil eine*

vierte Stimme nur mit Mühe zu improvisieren ist; doch ist es möglich, wenn man sich genau nach dem Baß richtet.“ Im Notenbeispiel 3 singt der Sopran Dezimenparallelen zum Baß. Er braucht ausschließlich, ohne den *cantus firmus* mitzulesen, dem Baß zu folgen. Denn parallele Unterterzen oder Untersexten des Basses zum *cantus firmus*, die im Sopran zu parallelen Oktaven oder Quinten geworden wären, waren in der Vokalmusik des 16. Jahrhunderts wegen ihres an Schwebungen reichen Klanges verpönt; und den verbotenen Dissonanzen des Soprans zum *cantus firmus* (Sekunde, Quarte, Septime und None) entsprechen in der Dezime verbotene Dissonanzen des Basses (Unternone, Unterseptime, Unterquarte und Untersekunde). Auch mit dem Tenor konnten die Dezimenparallelen des Soprans nicht in Konflikt geraten: Singt zu einem f des *cantus firmus* der Tenor die Terz a, so ergeben alle konsonanten Töne des Basses (f, d und A) konsonante Dezimen des Soprans (a', f' und c'); und eine Quarte b des Tenors war nur zu einer Unterquinte B des Basses (Dezime d'), eine Quinte c' des Tenors nur zu einer Untersexta A des Basses (Dezime c') möglich. Die Dezime ist das gewissermaßen „natürliche“ Intervall des doppelten Kontrapunkts, und man wird seinen Anfang nicht in einer theoretischen Setzung des 16. Jahrhunderts, sondern in den Dezimenparallelen suchen müssen, die schon im späteren 15. Jahrhundert zu einer bequemen Manier geworden waren.

GÜNTHER BAUM.

BRIEFE ALS SPIEGEL DER PERSÖNLICHKEIT

Richard Strauss und seine Textdichter

Zwei Züge lassen sich aus den Briefen von Richard Strauss an seine drei Textdichter mit Deutlichkeit als die Konstanten seines Wesens und Lebens erkennen: einmal bedeutete ihm wie kaum einem anderen Schaffenden das Werk das Leben, weshalb es statthaft ist, diese Briefe, die zwar in erster Linie an Mitarbeiter und nicht an Freunde gerichtet sind, als Spiegel seines Wesens überhaupt zu betrachten; und aus diesem Gesetz, nach dem er angetreten, ergibt sich folgerichtig die andere, in ihrer Rigorosität aber doch nicht zu erwartende Tatsache: Strauss hat sich in den letzten 43 Jahren seines Lebens — mit Ausnahme vielleicht im hohen Greisenalter — überhaupt nicht verändert.

Strauss kennt keine „schöpferischen Pausen“. Jedesmal wird noch mitten in der Arbeit an einem Werke bereits nach neuen Stoffen Ausschau gehalten: mit Hofmannsthal wird 1908 während des Entstehens der „Elektra“ eine „Semiramis“ diskutiert, und mit Zweig erörtert er die verschiedensten Pläne, als die „Schweigsame Frau“ noch lange nicht beendet ist. Mitten in der Arbeit am Schluß der „Danaë“ schreibt er 1939 an Gregor: „Sie können sich also schon mit der nächsten Oper beschäftigen.“ So sehr bedeutete für ihn die Arbeit das Leben, daß nichts ihm mehr Abscheu, ja Entsetzen eingeflößt zu haben scheint, als drohende oder tatsächliche Untätigkeit. „Jetzt habe ich nichts mehr zu arbeiten: total abgebrannt! Also bitte: dichten Sie!“ schreibt er 1927 an Hofmannsthal und mit bissigem Selbstspott 1935 an Zweig: „Ich vertreibe mir in der Adventslangeweile die Zeit damit, eine Olympiahymne für die Proleten zu komponieren . . . Ja, Müßiggang ist aller Laster Anfang.“ Wenig später: „In verzweifelter Muße habe ich jetzt zur Schweigsamen Frau eine kleine Ouvertüre geschrieben.“ Noch der 80jährige stößt den Seufzer aus, den man nicht ohne Rührung lesen kann: „An Arbeit ist nicht zu denken, gedankenlosem Dahinvegetieren suche ich durch

Notenschreiben etwas zu steuern, habe ‚Till‘, ‚Don Juan‘ und ‚Tod und Verklärung‘ meinen Kindern noch einmal ins Reine geschrieben.“ Nur zweimal bin ich auf Bemerkungen gestoßen, die etwas wie Schaffensmüdigkeit verraten. Die erste, 1928 an Hofmannsthal gerichtet, lautet: „Ich habe vorläufig genug Opern geschrieben, auch meiner Phantasie tut ausruhen gut.“ Dies diktierte ihm spürbar die Rücksicht auf Hofmannsthals Schwierigkeiten bei der Ausarbeitung der „Arabella“. Die zweite, 1943 im Alter von 79 Jahren für Gregor bestimmt: „Meine Arbeit fürs Theater ist definitiv beendet! Es reicht nicht mehr!“ Aber im Januar 1945 unterbreitet er Gregor doch noch einmal einen Vorschlag! Dabei gibt es, wenn auch seltene Äußerungen, daß ihm das Komponieren nicht jederzeit mit Leichtigkeit von der Hand ging. So schreibt er 1913 an Hofmannsthal: „Es liegt hier einfach daran, daß sich künstlerisches Schaffen nicht zwingen läßt“, und in einem 1914 von den „Dresdner Nachrichten“ veröffentlichten Interview stehen die Worte: „Ich arbeite langsam. Von meiner ersten schöpferischen Idee bis zur Verwirklichung des Werkes vergeht immer viel Zeit... Die größte Kunst ist die Kunst, abwarten zu können.“ 1932 bestätigt er das noch einmal an Zweig: „Am Anfang dauert es bei mir immer ziemlich lange, bis ich hineinkomme.“ Strauss ließ es aber bestimmt nicht beim Warten bewenden, sondern zwang sich zur Arbeit, auch wenn sich ihm die Erfindung zunächst versagte. Das beweist schlagend seine Bemerkung zu Hofmannsthal aus dem Jahre 1916: „Sie schreiben überhaupt zu wenig: spannen Sie Ihren Pegasus doch mal feste an — das Luder wird dann schon laufen“ — womit Strauss allerdings die Eigenart von Hofmannsthals Schaffensweise gründlich verkannte!

Weitere Andeutungen eines quälenden Ringens um einen dem Libretto entsprechenden Stil finden sich jedoch nur im Falle der „Frau ohne Schatten“: „Für mich handelt es sich nur darum, einen neuen einfachen Stil zu finden.“ Vor allem aber: „Hoffentlich wird meine Musik Ihrer schönen Dichtung würdig. Ich bin bis jetzt noch sehr unzufrieden mit ihr.“ Sonst schweigt Strauss grundsätzlich über seine Arbeitsweise, und nur einmal, 1932, erbittet er Zweigs Meinung, als er sich über die Behandlung der Rezitative zur „Schweigenden Frau“ im unklaren war.

Immer gleich bleibt er sich auch in seinen Wünschen bezüglich neuer Opernstoffe, die ständig zwischen Höchstdramatischem und Leichtem hin- und herpendeln. Hatte Hofmannsthal mit der Abfolge „Elektra“, „Rosenkavalier“, „Ariadne“, „Frau ohne Schatten“ diesem Abwechslungsverlangen ganz aus sich heraus entsprochen, so ist typisch der Wunsch, den ihm Strauss noch während der unendlich mühevollen Arbeit an der „Frau ohne Schatten“ 1916 unterbreitet: „Machen Sie mir doch wieder einen Text mit ‚viel Liebe!‘“ und „... so ein hübsches Liebes- und Intrigenstück, etwa in der Mitte zwischen Schnitzlers ‚Liebelei‘ und Scribes ‚Glas Wasser‘.“ Als die Arbeit an „Daphne“ ihrem Ende zugeht, schreibt er 1936 an Gregor: „Ich muß jetzt etwas Lustiges, Heiteres haben.“ Wenn es ihn nach Ernstem verlangt, hat er dagegen immer bestimmte Stoffe in Bereitschaft. Hier ist die Wiederholung des „Semiramis“-Vorschlags¹ besonders reizvoll. Schon 1908 war er mit Hofmannsthal in Betracht gezogen worden, 27 Jahre später sucht Strauss erstmalig wieder Zweig (und dann 1939 auch Gregor) dafür zu interessieren, und zwar amüsanterweise nahezu mit den gleichen Worten: „Vergessen Sie dabei nicht ausgiebiges Ballett, Kriegsmusik, Siegesmarsch“ heißt es 1908 an Hofmannsthal — und 1935 an Zweig: „Ich würde sehr gern noch eine solche Große Oper komponieren mit Ballett, Festmarsch — Schlachtmusik etc.“ Strauss griff wohl auch darum später gern auf bereits von Hofmannsthal skizzierte Stoffe zurück („Semiramis“, „Danaë“), weil er sich von dessen überlegener dichterischer Kraft eine weitreichende Wirkung erhoffte.

¹ Vgl. „Musica“ 4/1958.

Sein Hauptanspruch an die Libretti blieb immer die Theaterwirksamkeit: Scribe war sein Ideal. Dabei konnte er sich mitunter auch ins wenig Geschmackvolle verirren. Er bezeichnete sich ja freimütig 1928 als einen „Kitschler“ in literarischen Dingen. Aber auch das Gegenteil klingt gelegentlich an, so bei der Arbeit an der „Daphne“ 1936: „Verstehen Sie, wo ich hinauswill: auf höchste Innerlichkeit und Verfeinerung“ und noch bedeutsamer hinsichtlich des „Danaë“-Schlusses 1939: „Theaterflimmer kann gegen das schöne, rein Menschliche des Schlusses, wie ich ihn mir denke, nie aufkommen!“ In solchen Äußerungen vermutet man wohl nicht zu unrecht die bleibende Wirkung Hofmannsthals.

Auch eine scheinbar unwesentliche Einzelheit verdient Erwähnung. Mochte man im Jahre 1912 aus seinem Ausruf „So ein Joseph, der Gott sucht, dazu muß ich mich höllisch zwingen“ nicht mehr als eine momentane Mißstimmung heraushören, so zeigt doch eine Bemerkung an Zweig von 1935, wie grundsätzlich bedeutsam er war: „Sie wissen vielleicht noch gar nicht, ein wie leidenschaftlicher Antichrist ich bin ... ich wollte in Salome den Jochanaan mehr oder weniger als Hanswurst komponieren.“ Dagegen glaubte er unveränderlich an seine Begabung für „Sentimentalität und Parodie“, wie er 1916 an Hofmannsthal schrieb, und „daß ihm bei einem Text mit ‚viel Liebe‘“ immer das Beste einfalle. 1935 bekennt er es wieder an Zweig: „Am besten liegen mir süddeutschem Bourgeois ‚Gemütskisten‘“, und er schließt daran die bemerkenswerte Selbsterkenntnis: „Muß man siebzig Jahre alt werden, um zu erkennen, daß man eigentlich zum Kitsch die meiste Begabung hat?“

Vor allem verlor Strauss im Laufe der Jahre kein Quentchen von der bewundernswerten, unerbittlichen Gründlichkeit und Schärfe, mit der er alle Textvorschläge durchdachte und seine Librettisten zum höchst Erreichbaren an dramaturgischer Geschlossenheit und Schlagkraft zwang. Nur an der „Schweigsamen Frau“ Zweigs hat er so gut wie gar nichts auszusetzen. Dagegen mußten sich Hofmannsthal und Gregor eine, wie er selbst sagt, bis ans „Rüpelhafte“ gehende Kritik gefallen lassen. „Meine Kritik soll Sie stacheln, nicht entmutigen“, hatte er 1909 an Hofmannsthal geschrieben, und 1939 versuchte er, Gregor, der nicht wie Hofmannsthal „in künstlerischen Dingen unbeleidigbar“ war, zu begütigen: „Also nicht böse sein, sondern besser machen!“

Nach all dem wird niemand erwarten, daß sein persönliches Verhältnis zu seinen Dichtern wesentliche Varianten aufweist, und man kann eigentlich abschließend nur sagen: es war überhaupt nicht vorhanden. Ob zutrifft, was Hofmannsthal 1918 einmal schrieb: „Sie haben wenige Freunde gesucht, wenige gehabt“ — dem sei hier nicht nachgegangen. Zweig und Gregor gegenüber fehlt jede Andeutung eines Verlangens nach menschlichem Kontakt. Nur um Hofmannsthals Freundschaft scheint er sich 1916 nach der „Frau ohne Schatten“ einmal bemüht zu haben, denn auf nichts anderes lassen die deutlich abwehrenden Sätze schließen, die sich zwischen 1921 und 1923 mehrfach und fast gleichlautend in den Briefen des Dichters finden, am schroffsten der letzte: „Zwischen zwei Menschen wie wir gibt es nichts als gemeinsame Arbeit und eigentlich auch kein anderes Thema.“ Und diesem Thema gelten die Briefe denn auch so ausschließlich, daß Strauss sowohl Hofmannsthal wie Gregor den allerdings beide nicht befolgten Vorschlag macht, Anrede und Grußformel wegzulassen. Auch Glückwünsche und Kondolationen zu Familienereignissen gehen nicht über den konventionellen Wortlaut hinaus. Eine Ausnahme bildet der Brief zu Hofmannsthals 50. Geburtstag 1924. Bedauerlicherweise fehlt der Beileidsbrief zum Tode von Gregors Frau.

Nicht einmal die furchtbaren Zeitereignisse, die in diese 43 Jahre fielen, finden nennenswerte Erwähnung. Man gewinnt den Eindruck, daß dieser nur seinem Schaffen verpflichtete Mann sich gegen alles wappnete, was seine Arbeit hätte stören können. Anfang 1915

schreibt er an Hofmannsthal: „Warum lassen Sie den Kopf so hängen? ... die Politik wollen wir denn doch ein bißchen aus der Entfernung betrachten und die Sorge dafür denen überlassen, die es angeht.“ Lediglich 1920 entringt sich ihm einmal der kurze Seufzer: „Es ist ja wirklich eine scheußliche Zeit, und es gehört viel Energie dazu, den Kopf hochzuhalten.“ Aber nach der Zerstörung Weimars 1945 verliert sogar der Achtzigjährige einmal die Fassung: „Auch ich bin in verzweifelter Stimmung! Das Goethehaus, der Welt größte Heiligtum, zerstört!“

Seiner Zusammenarbeit mit Stefan Zweig, die durch das ungewöhnliche Einverständnis während der Entstehung der „Schweigsamen Frau“ so verheißungsvoll begonnen hatte, machte der Nationalsozialismus sehr bald ein Ende. Nach langem und heftigem Sträuben entschloß er sich endlich zu Joseph Gregor als seinem neuen Librettisten, doch hatte ihn seine Ahnung nicht getrogen, daß damit eine Zeit äußerster Mühsal in der Arbeit für ihn beginnen würde. Denn nicht nur um den dramaturgischen Aufbau, wie mit Hofmannsthal, gibt es unendliche Diskussionen, sondern zusätzlich ist es des allzu versgewandten Gregor Diktion, die er unerbittlich und unverdrossen bemängelt, bis die ihm zusagende Konzentration und Knappheit erreicht ist.

Der Ton seiner Briefe kann sich mit fortschreitendem Alter gelegentlich lockern: einmal schreibt er sogar von seiner Frau als von „Pauline“; Histörchen aus seinem langen Leben fließen ein; vor allem bezeugen zwei höchst lesenswerte ausführliche Auslassungen von 1935 und 1945 zu Gregors Buch „Weltgeschichte des Theaters“ den durchdringenden Kunstverstand von Richard Strauss und seine eminente Bildung. Er war nicht nur ein rastlos Schaffender, sondern daneben ein unentwegt Lesender, wie häufige Bemerkungen an Hofmannsthal und Zweig und besonders seine vielen an Gregor gerichteten Bücherwünsche beweisen.

JACK ALLAN WESTRUP

DAS ENGLISCHE IN HENRY PURCELLS MUSIK

Die musikalische Welt gedenkt in diesem Jahre des 300. Geburtstages von Henry Purcell. Das genaue Datum der Geburt des großen englischen Meisters aus der Barockzeit ist freilich nicht bekannt. In England wird 1959 der Purcell-Gedenktag zugleich mit den Händel-Feierlichkeiten begangen werden. Damit rückt das spezifisch Englische Purcells bedeutsam in den Vordergrund der allgemeinen Aufmerksamkeit. Der nachstehende Aufsatz des bedeutenden englischen Musikologen Jack Allan Westrup dürfte daher besonderes Interesse finden.

Als Purcell im Jahre 1695 im Alter von 36 Jahren starb, pries ihn eine Londoner Zeitung als „einen der berühmtesten Meister der Wissenschaft der Musik im Königreich, der kaum einem anderen in Europa nachsteht“. Sein Ruhm lebte auch nach seinem Tode fort. Der erste Band einer authentischen Sammlung seiner Lieder wurde 1698, drei Jahre nach seinem Tode, unter dem Titel „*Orpheus Britannicus*“ veröffentlicht, ein zweiter Band folgte im Jahre 1702. Der Erfolg war so groß, daß in den Jahren 1706 und 1711 eine zweite Auflage erschien; eine dritte wurde 1721 veröffentlicht. Purcells Musik wurde auch im 18. Jahrhundert aufgeführt, vor allem in Kirchen; die beiden englischen Historiker dieses Zeitabschnittes, Charles Burney und John Hawkins, widmen seiner Musik ihre besondere Aufmerksamkeit. Sie wurde jedoch allmählich von der großen Beliebtheit der Händelschen Musik in den Schatten gestellt.



Henry Purcell
Nach einem
Gemälde von
Klostermann

Ogleich verschiedene Werke Purcells Anfang des 19. Jahrhunderts veröffentlicht wurden, erregten diese Ausgaben doch in erster Linie das Interesse von Liebhabern alter Musik. Erst als im Jahre 1878 die „Purcell Society“ die Gesamtausgabe seiner Werke zu veröffentlichen begann, wurde die Musikwelt wieder auf ihn aufmerksam. Dieses Interesse wurde noch angespornt durch eine Reihe von Aufführungen, die 1895 anlässlich seines 200. Todestages veranstaltet wurden. Unsere Epoche, in der ein weitgehendes Wiederaufleben der Barockmusik festzustellen ist, sieht in Purcell einen der größten und individuellsten Komponisten des 17. Jahrhunderts.

Seine musikalische Gestaltungskraft bei der Vertonung englischer Texte ist stets bewundert worden. Ohne jede Einschränkung kann man sagen, daß es keinem anderen Komponisten vor oder nach ihm so vollendet gelungen ist, den Rhythmus und die *Eigenart der englischen Sprache in Musik* zu übertragen. Diese Meisterschaft beschränkt sich nicht nur auf Rezitativ-

stücke, so eindrucksvoll sie auch sein mögen, sondern erstreckt sich auch auf rein lyrische Werke. Purcells besondere Leistung als Liederkomponist wurzelt in einem ungewöhnlich feinen Sinn für Melodien, die auf den Worten dahinzugleiten und im Fluß ihres Ablaufs neue Kraft zu gewinnen scheinen. Sie widersetzen sich oft einer formalen Analyse, da sie zu ihrer Wirkungskraft weder einer künstlich geschaffenen Symmetrie noch der einfachen Wiederholung bedürfen.

Diese besondere Gabe fand natürlich ein weites Betätigungsfeld in den zahlreichen Werken, die Purcell für das *Theater* schrieb. Da die Oper nach kontinentalem Vorbild damals in England noch keinen festen Platz hatte, steht der größte Teil seiner — begleitenden — Bühnenmusik nur in loser Verbindung zu den Stücken, obgleich sie oft eine führende Stellung einnimmt. Ein einziges Mal bot sich Purcell jedoch die Gelegenheit, eine vollständige Oper zu komponieren, wenngleich sie nicht zur „Großen Oper“ zu rechnen ist. „*Dido und Aeneas*“, geschrieben für eine Mädchenschule im Jahre 1689, zeigt, wie sorgfältig er die italienischen Vorbilder studiert hatte, und läßt uns den Erfolg ahnen, den er unter günstigeren Bedingungen als Opernkomponist errungen hätte.

Das *typisch englische Element* in der Musik Purcells ist unüberhörbar — nicht nur im Melos seiner Vokalsätze und in den charakteristischen Tänzen seiner Bühnenmusiken, sondern viel umfassender noch in der Verwendung einer musikalischen Sprache, die auf alte Traditionen zurückgreift. Dies erklärt auch zweifellos, warum seine Musik im Laufe des 18. Jahrhunderts als „altmodisch“ empfunden wurde. Doch Purcell war ein glühender Bewunderer der italienischen Musik, wie er in der Einführung zu seinen 1683 veröffentlichten Triosonaten und auch an anderen Stellen selber eingesteht; und die Lebendigkeit seiner Instrumentalwerke verrät oft, wie vertraut er mit den Werken eines Lully und anderer französischer Zeitgenossen gewesen sein muß.

Purcell ist jedoch mehr als ein typisch englischer Komponist und ein oberflächlicher Imitator des italienischen und französischen Kompositionsstils. Die besonderen Qualitäten, die schon seine Zeitgenossen hoch schätzten und die auch wir heutigen Menschen sehr an ihm bewundern, erwachsen aus dem Schaffen eines sehr eigenwilligen Geistes. Das zeigen besonders seine *Fantasien* für Streicher, die er als junger Mann schrieb. Ihrer Form nach sind diese Stücke traditionsgebunden und zeugen von einem intensiven Studium der musikalischen Praxis des frühen 17. Jahrhunderts. Sie verraten auch eine vollendete Meisterschaft in der Anwendung all der technischen Kunstgriffe, die man von Werken dieser Art erwarten kann. Doch darüber hinaus sind sie in ihrer Harmonik und der Entwicklung ihrer Gedanken so ursprünglich, daß jeder, der sie zum erstenmal hört, ohne die geringste Möglichkeit eines Zweifels sofort erkennen muß, daß ihr Schöpfer dazu ausersehen war, der größte englische Musiker seiner Zeit zu werden.

Der Hinweis auf Purcells großartiges technisches Rüstzeug ist besonders deswegen angebracht, weil ihn das breite Publikum vor allem von Stücken her kennt, die charakteristisch sind für Schlichtheit der Kompositionstechnik. Doch sein kontrapunktisches Können, das immer aufhören läßt, führt bei ihm niemals zu akademischer Nüchternheit; im Gegenteil, es verleiht den Werken, in denen es wirken kann, eine ganz besondere Vitalität. Obgleich viele seiner „*Anthems*“ ein musikalisches Erlebnis sind und insbesondere eines dieser kirchlichen Vokalwerke — das für die Krönung Jacobs II. komponierte „*My Heart is Inditing*“ — monumentalen Charakter trägt, herrscht doch allgemeine Übereinstimmung darüber, daß Purcell sein Bestes auf dem Gebiet der *weltlichen Musik* gab. Erst unser Jahrhundert hat die musikalischen Schönheiten vieler seiner *Oden* entdeckt, die er für besondere

Gelegenheiten am königlichen Hofe schrieb und die lange Zeit vernachlässigt wurden, das breite Publikum an den Texten der Gesänge kein Interesse fand.

Wie weit das Wiederaufleben seiner Musik zeitgenössische Komponisten beeinflusst hat, ist schwer zu sagen. *Gustav Holst* und *Benjamin Britten* gehören beide zu Purcells größten Verehrern, ohne daß sich jedoch in ihren Werken direkte Spuren seines Einflusses bemerkbar gemacht hätten. Hingegen läßt sich wohl mit einiger Berechtigung sagen, daß die Komponisten unserer Zeit weniger durch Purcells musikalische Sprache als vielmehr durch die ungewöhnliche Individualität seiner Erfindungen und sein meisterliches Können als Liederkomponist beeinflusst worden sind. Heute ist es jedenfalls längst nicht mehr so, daß nur die Liebhaber alter Musik ein Lippenbekenntnis zu Purcell ablegen. Sein Name ist in der gesamten musikalischen Welt fest verankert und wird es wohl auch für alle Zeiten bleiben.

JOHN DRYDEN

AUF DEN TOD HENRY PURCELLS

HORCH, WIE DIE SCHAR DER VÖGEL SINGT;
EIN WETTGESANG
SCHWELLT IHRE KEHLEN LANG,
DER IN DEN FRÜHLING DRINGT.
DOCH WENN DIE NACHT AUFSIEHT
UND WENN DIE NACHTIGALL ERSCHALLEN WILL,
VERSTUMMT DES EIFERS LIED,
UND VON MUSIK ENTZÜCKT DURCHGLÜHT
SITZT JEDER VOGEL LAUSCHEND STILL.

SO SCHWIEG, ALS PURCELL KAM, DES EIFERS SCHAR;
KEIN LIED, DAS NICHT ZU SEINEM RUHME WAR;
VERSTUMMT VEREHRTE ALLE SIE DEN MANN:
GOTTGLEICH DER MANN,
DER ACH! ZU FRÜH ENTSCHWAND,
WIE ER ZU SPÄT BEGANN.
„GIB ORPHEUS UNS!“ FLEHN WIR DIE HÖLLE NICHT,
DENN DIESES LAND
GAB' UNVERWANDT
AUS FURCHT IHN HER ANS LICHT.
ES KANNT E GUT DIE ALLGEWALT MUSIK;
DIE HÖLLE HATTE ER SCHON LÄNGST GEBANNT
UND LIESS SIE NICHT ZURÜCK.

DER HIMMELSCOR VERNAHM IHN IN DEN HÖHN,
LIESS EINE TREPPE AUS MUSIK ERSTEHN:
SIE GABEN IHM GELEIT,
ER LEHRTE SIE INDES, SIE SANGEN ALLEZEIT. -
O BRÜDER IHR VON LEIER UND GESANG,
BEKLAGT SEIN LOS; DES EUREN FREUT EUCH LANG,
LEBT NUN BESCHÜTZT, GENIESST DER TAGE SCHEIN,
DIE GÖTTER WOLLEN PURCELLS LIED ALLEIN
ALS DEN VOLLKOMMENEN KLANG.

ÜBERSETZUNG VON ECKART KLESSMANN

MUSICA-BERICHT

MUSIKSTÄDTE IM PROFIL

Epische Opernkunst

Wien

Heuer feiert die musikalische Welt, in Erinnerung an den 200. Todestag des großen Komponisten, das *Händel*-Jahr. Es ist selbstverständlich, daß auch die Wiener Staatsoper sich mit einem repräsentativen Beitrag beteiligt. Vor fünf Jahren wurde im Theater an der Wien, und zwar bereits im Hinblick auf die Übernahme des Werkes ins Große Haus am Ring, „*Julius Caesar*“ neu inszeniert. Man wählte hierfür die für die deutschen Bühnen übersetzte und neugestaltete Fassung von Oskar Hagen. Händels „*Julius Caesar*“ nach einem Text von Nicola Haym steht Bernhard Shaws „*Caesar und Cleopatra*“ näher als dem Shakespeareschen Drama. Das antike Sujet wurde von Haym und Händel im Sinne der großen barocken Prunkoper stilisiert. O. F. Schuh als Regisseur und Caspar Neher als Bühnenbildner erstreben anscheinend das zeitlose Drama, denn sie haben eine weitere „Verfremdung“ eingeführt, indem sie in den sehr noblen, in den Farben gedämpften barocken Bühnenbildern die Akteure in Empire-Kostümen auftreten ließen. Ferner wurde durch Streichen einiger großer Chöre und Verzicht auf das Ballett, der ganzen Aufführung der Charakter einer Kammeroper gegeben. Aber so entstehen Widersprüche zum Text und zur Musik. Wenn zum Beispiel Cleopatra „ein Liebesfest“ ankündigt, „wie es die Welt noch nicht gesehen“, und wenn es dann später heißt: „Das Fest nehme seinen Fortgang“, so wird auf Dinge Bezug genommen, von denen man nichts gesehen hat! Welcher Darstellungsstil wäre einem solchen Konzept angemessen? Man entschied sich für den „statischen“. Er wurde im großen und ganzen konsequent durchgehalten, aber in der Mimik (Irmgard Seefried) und in der Gestik, ja in der ganzen Anlage der Rolle, ließ man einzelnen Darstellern freie Hand (Oskar Czerwenka als fast karikaturistischer Ptolemäus und Edmund Hurshell, der als Achilles so realistisch stirbt wie in einem veristischen Theaterstück). Eberhard Wächter in der Titelpartie bot eine sängerisch und darstellerisch hervorragende Leistung, obwohl er als Persönlichkeit eher ein Cesarino als der die damalige Welt beherrschende Gaius Julius Caesar war. Durch Ira Malaniuk (Cornelia), Irmgard Seefried (Cleopatra) und Anton Dermota (Sextus), die ihre Partien großartig sangen, wurde wieder einmal erwiesen — die

Gelegenheiten dazu sind ja selten genug! — daß man mit eigenem Ensemble, wenn man es richtig einsetzt, wahre Glanzleistungen erzielen kann. Dem orchestralen Teil unter Heinrich Hollreiser, dessen Leitung wünschte man an manchen Stellen mehr Energie und Feuer. Denn: entweder man bringt diese Musik in ihrer instrumentalen Originalgestalt und verzichtet auf die gängige Bearbeitung oder man spielt sie mit großem, vollem Ton. Aber Kraft, Pathos, psychologische Differenziertheit und Naturgefühl müssen in jedem Fall aus ihr sprechen.

Allmählich schließt sich der „Ring“: nach „Walküre“ und „Siegfried“ hat Herbert von Karajan in der Staatsoper Wagners „*Rheingold*“ inszeniert und zwar im Stil der beiden vorausgegangenen Einstudierungen und gleichfalls wieder mit Dekorationen und Kostümen von Emil Preetorius. Unter den vier Ring-Opern bietet „*Rheingold*“ die größten Inszenierungsschwierigkeiten. Die Handlung spielt unter, am und über den Wassern des Rheins. Das erste Bild war optisch und technisch hervorragend gelöst: Die ganze riesige Bühne war von wallendem Wasser erfüllt, in dem die Rheintöchter (drei Balletteusen) frei zu schweben schienen. Das zweite Bild „Freie Gegend auf Bergeshöhen“ haben wir ähnlich schon in der „Walküre“ gesehen. In den unterirdischen Klüften Nibelheims war die Macht Alberichs und Mimes durch ein großes rotglühendes Dreieck symbolisiert. Weniger glücklich und einheitlich war die Kostümierung. Die griechische Goldperücke Wotans, die im Jugendstil gekleideten Göttinnen Fricka und Freia und die wie Kirgisen gewandeten und frisierten Riesen Fasolt und Fafner — ein Rückfall in die Germanistenromantik durch allzu drastische Betonung des „Artfremden“. Das Orchester unter Karajans Leitung klang stets klar und durchsichtig, oft fast kammermusikalisch. Um so stärker wirkten die hochdramatischen Partien und die Verwandlungsmusik vor dem dritten Bild mit den 18 Ambossen: ein Über-Orff! Auch die Besetzung und die Leistungen der einzelnen Sänger können als erstklassig bezeichnet werden (die Herren Hotter, Wächter, Kmentt, Windgassen, Pernertorfer, Klein, Czerwenka und Frick sowie die Damen Malaniuk, Brouvenstijn, Höffgen, Lipp, Jurinac und Rössel-Majdan). Starker und langanhaltender Beifall, auch für das technische Personal.

Helmut A. Fiedtner

Gegenwartsmusik

München

Durch seine beiden schon traditionellen und doch immer brennend aktuellen Konzertreihen der „Musica Viva“ und des „Studios für neue Musik“ ist München immer recht genau über das Musikgeschehen im europäischen Raum unterrichtet, so daß bestimmte Synthesen im Sinne einer Zusammenschau und Vergleiche möglich werden. Durch sehr geschickte Programmdispositionen bei der „Musica Viva“ wurde erkennbar, wie der aus der strengen Zwölftongesetzlichkeit Schönbergs entwickelte Pointillismus Weberns sich zu einer weit ausgreifenden europäischen Bewegung entfaltete. Er bestimmt das Schaffen des im Jahre 1921 geborenen schwedischen Komponisten *Ingvar Lidholm* ebenso stark wie das des nur um wenige Jahre jüngeren Italieners *Luciano Berio*, die beide mit Orchesterwerken zu Gehör kamen. Beide legen großen Wert darauf, die Methode der Zwölftontechnik nicht um ihrer abstrakt-formalen Gesetzlichkeit selbst anzuwenden; sie gilt ihnen nur als strukturelle Basis zum Musizieren mit Klangfarben und Klangqualitäten. Das punktuelle Verfahren der weiträumigen Aufgliederung der melodischen Konturen auf verschiedene Instrumente zielt bei ihnen deutlich auf impressionistische Wirkungen, wobei Analogien zur abstrakten Malerei erkennbar werden. Darum ist auch bei jedem Komponisten das Instrumentarium verschieden. Natürlich herrschen die Schlagzeuge aller Arten und Klanginstrumente wie Xylophon und Vibraphon vor. Nicht das Strukturgefüge ist hier wichtig, in das das weit auseinandergezogene Klangmusizieren gespannt ist, sondern die Klangkontraste, die Kontrapunktik der Farbtöne sollen neue dynamische Bewegungen hervorrufen, die mit dem traditionellen symmetrischen Formgefühl nicht mehr erfassbar sind. Das Spannungsgefüge dieser Klangmusik erfordert zu seiner Darstellung aber starke musikalische Kombinationsfähigkeiten. Mit einem sachlich-akkuraten, beziehungslosen Nebeneinanderstellen der Klangpunkte ist es nicht getan. Wie so oft bei Werken der Gegenwartsmusik blieb die Wirkung infolge der wenig intensiven Wiedergabe durch das Symphonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks unter Rudolf Albert aus. Spontane Zustimmung erfuhr Hans Werner Henze, der selbst eine Aufführung seiner „Fünf neapolitanischen Lieder“ leitete.

Man gewinnt manchmal den Eindruck, als wenn die jüngsten Vertreter der Zwölfton-Richtung wieder kompakter musizieren wollten. Es fiel dies

an dem Fortner-Schüler *Jochim Blume* und dem Heiss-Schüler *Reinhold Finkbeiner* auf, die erstmalig im „Studio für neue Musik“ zu hören waren. Sie kehren von dem Stil der weiten Tonvereinzelung zu dichteren akkordischen Klanggefügen zurück, die im Bannkreis des Expressionismus liegen. Dieser scheint auch in der Gegenwartsmusik von Jugoslawien maßgeblich vorzuherrschen, soweit die kleinen Gehörproben diesen Schluß zulassen, welche die Opernaltistin *Biserka Cvejic* und die Pianistin *Vera Veljkov* aus Belgrad als künstlerische Sendboten des Jugoslawischen Komponistenverbandes nach München mitgebracht hatten; kleine Klavierkompositionen von *Raycic*, *Milosevic* und *Tajcevic*, derb im Klang, gedrunken-kantig in der Gestalt, ähneln sie einander sehr. Sie bieten in kräftigen Farben robuste Ausdrucksmusik, die von keinen blassen-theoretischen Spekulationen inspiriert ist. Originell zeigten sich Lieder von *Dusan Radic* nach kaustisch-surrealistischen Gedichten von Vasko Popa. Soweit eine unvollkommene, provisorische Übersetzung erkennen ließ, besitzen die Vertonungen deklamatorischen Witz in der knappen epischen Schilderung des skurrilen Unsinnns. Die sprachlichen Schwierigkeiten in einer wortentsprechenden Übertragung dieser Gedanken-Spielereien dürften aber ihrer Verbreitung im Wege stehen. Immerhin bleibt es bemerkenswert, daß in der heutigen Musik Jugoslawiens auch solche intellektuelle Unterhaltung Platz hat. *Jochim Herrmann*

Römische Impressionen

Rom

Die Opernsaison wurde mit *Ildebrando Pizzettis* Oper „Mord im Dom“ eröffnet, nachdem Eliots gleichnamige Tragödie sich schon in der ganzen Welt behauptet hat. Pizzettis Partitur hat bisher bei allen Bühnen lebhaftes Interesse erregt, wo man sie auch aufführte: so in der Mailänder „Scala“, im Theater „Verdi“ in Triest, in „San Carlo“ von Neapel und auch in einem der ersten Theater von New York. Die „Scala“ hat beschlossen, sie wieder nach dem neuesten Erfolg der Aufführung in Rom in ihren Spielplan aufzunehmen. Es besteht kein Zweifel, daß die Oper eines der besten Werke Pizzettis darstellt. Es scheint auch, daß der Komponist mit diesen zwei Akten jenen schöpferischen Ernst erreicht hat, der sich schon vorher klar in seinen ersten Arbeiten religiösen Charakters abgezeichnet hat. Bei einer Persönlichkeit wie der Pizzettis war zu erwarten, daß ein hohes geistiges Niveau in der musikalischen Aussage erreicht wurde. Rom

hat dem Maestro einen herzlichen Empfang bereitet, und die Kritik war begeistert.

Die zweite Aufführung stellte eine Folge von vier Balletten dar, von denen zwei Werke von Casella und Prokofieff schon bekannt waren. Zwei andere Ballette jedoch erschienen als Novitäten nach Musik von Bartók und dem „Spanischen Capriccio“ von Rimsky-Korsakoff. An diesem Abend hatte Aurelio M. Milloss die choreographische Leitung, und er ließ es nicht daran fehlen, seine schöpferische Intelligenz zu beweisen. Die Aufführung freilich gewann eine gewisse Schwere durch die Musik Bartóks und Prokofieffs. In der Tat ähneln sich die beiden Ballette in ihrer Abstraktion. Auch fand die Darstellung nicht immer das Interesse des Publikums. Jedoch hat Milloss eine schöne Probe seiner Konstruktionsgabe und seiner Intelligenz gegeben, weil seine Choreographie, auch wenn man mitunter anderer Auffassung ist, immer lebhaft und original bleibt.

Die dritte Aufführung der Stagione bildete „*Car-men*“ von Georges Bizet. Eine Oper, die oft gegeben wird und eigentlich nur durch die Interpretation von Giulietta Simionato eine besondere Aufmerksamkeit verdient. Aber diesmal galt es darüberhinaus, einen jungen Tenor zu beurteilen: Gastone Limarilli. Er versuchte alles, um die Gestalt des Don José in das beste Licht zu rücken. Man kann sagen, daß ihm dies gelungen ist; trotzdem muß man nicht seine gesamte Interpretation billigen, die von einem gewissen Lampenfieber beschwert erschien. Neben der Simionato erregte die wunderbare und glänzend geschulte Stimme von Gabriella Tucci Bewunderung wie auch das mächtige Organ von Giangiacomo Guelfi. Die Dirigenten dieser ersten drei Abende waren außer Maestro Pizzetti Oliviero de Fabritiis, der den „Mord im Dom“ einstudiert hatte und dann bei der ersten Aufführung dem Komponisten selbst den Taktstock überließ, dann der junge Ferruccio Scaglia und der geschätzte Maestro Gabriele Santini.

Nebenher sei erwähnt, daß Pizzettis „Mord im Dom“ auch als Oratorium im Auditorium des Palazzo Pio in der Via della Conciliazione in Anwesenheit Se. Heiligkeit des Papstes Johannes XXIII und unter der Leitung des Komponisten aufgeführt wurde.

Hinsichtlich der Konzerte ist zu bemerken, daß eine Aufführung der Accademia di Santa Cecilia Anton Bruckner mit der neunten Sinfonie und

dem Te Deum unter Lovro von Matačić gewidmet war. Sergiu Celebidache dirigierte eine Neuheit von Mortari, „Arioso und Toccata“ und Beethovens neunte Sinfonie. Unter Leitung von Peter Maag spielte Margit Weber Beethovens Phantasie op. 80 für Klavier und Orchester.

Mario Rinaldi

Vor dem Konzertpodium

Warschau

Ein Sinfoniekonzert brachte Mozarts Klavierkonzert B-Dur, KV 595, Strawinskys Capriccio für Klavier und Orchester sowie das Klavierkonzert d-Moll von Brahms. Solist war der Chinese Fou Tsong, der damit sein Klavierstudium bei Prof. Drzewiecki abschloß und sich dem Warschauer Publikum vorstellte. Man erkannte sofort sein Talent, und trotz gelegentlicher romantischer Auffassung und kleiner rhythmischer Ungenauigkeiten bei Mozart fand der junge Virtuose lebhaft Zustimmung. Das Orchester leitete Jerzy Katlewicz, ein Preisträger des Dirigenten-Wettbewerbs von Besançon, der mit den Philharmonikern besonders Strawinsky sehr präzise musizierte. Ein weiterer Abend wurde von dem jugoslawischen Dirigenten Milan Horvat bestritten, der einen ausgezeichneten Ruf genießt. Der Konzertmeister der Philharmoniker, Fryderik Sadowski, spielte Mendelssohns Violinkonzert traditionell und gut. Außerdem hörte man die Ouvertüre „*Calmora*“ von Karol Kurpinski, einem polnischen Komponisten des vorigen Jahrhunderts, sowie das zweite Konzert von dem Jugoslawen Stjepan Sulek neben Tschaikowskys „*Pathétique*“. Das Programm war weder hervorragend noch schlecht, doch im ganzen zu wenig profiliert. Es war, wie ein Warschauer Komponist sagte, „zuwenig Bach und zuwenig Zwölftonmusik“. Am stärksten interessierte noch das Konzert von Sulek. Die Vorliebe des Warschauer Publikums für moderne Musik bestätigte ein weiterer Abend. Es erklang die Sinfonie B-Dur von Ernst Chausson, ein langes Werk, das mit Geduld angehört wurde. Dann begeisterten Sinfonische Variationen von Witold Lutoslawski, einem prominenten zeitgenössischen polnischen Komponisten. Griegs Klavierkonzert spielte Ryszard Bakst korrekt, freilich ohne Originalität. Den Beschluß bildete Tschaikowskys „*Francesca da Rimini*“. Der bulgarische Dirigent Ruslan Raitschew fand offensichtlich an Fortissimo-Stellen besonders Gefallen.

Im Bereich der Kammermusik hörte man das Wronski-Streichquartett, ein junges Ensemble

as dank ernster Arbeit eine bedeutende Stellung im Musikleben gewonnen hat. Neben Beethoven wurden Werke von Baird und Zarebski mit Vladyslaw Szpilman am Klavier musiziert.

Ein besonderer Eindruck hinterließ der Posener Chor unter Leitung von Stefan Stuligrosz, der auf eine langjährige Tradition zurückblicken kann. Er bot alte Musik und bestätigte die These, daß gerade diese Musik uns heute besonders stark anspricht. Man hörte vorzüglich vorbereitete Ausschnitte aus einer Missa brevis von Palestrina sowie einige *Communiones* von Mikolaj Ziemiński, der polnische Musik der Barockzeit repräsentierte.

Zbigniew Wiszniewski

Brief aus Jugoslawien

Zagreb

Die Zagreber Philharmoniker unternahmen vor kurzem ihre zweite Auslandsreise in dieser Saison. Der Weg führte nach der bulgarischen Hauptstadt Sofia. Ich war Zeuge zweier außerordentlich starker Erfolge, die das Orchester unter Leitung von Milan Horvat dort errang. Außer Werken von Brahms, Tschaikowsky und Strauss hörte man das dritte Klavierkonzert von Prokofieff, gespielt von dem ausgezeichneten Zagreber Pianisten Ranko Filjak, ferner jugoslawische Kompositionen von Boris Papandopulo und Stjepan Sulek. Die Konzerte fanden im schönen „Bulgaria-Saal“ statt, der im Krieg ausgebombt und jetzt völlig rekonstruiert worden ist. Auch das Opernhaus ist wieder aufgebaut, so daß sowohl das Opernensemble wie auch die traditionsreiche Bulgarische Philharmonie dort rege Aktivität entwickeln können. Auf der Rückreise veranstalteten die Zagreber Philharmoniker erfolgreiche Konzerte in Belgrad und Skoplje (Mazedonien), während die Belgrader Philharmonie zu gleicher Zeit Zagreb und Ljubljana besuchte. Auch das zahlenmäßig stärkste jugoslawische Symphonie-Orchester, das Orchester der jugoslawischen Radio-Diffusion, war letzthin nicht nur in Zagreb, sondern auch in Ljubljana zu hören. An der Spitze dieses vortrefflichen Korpus stand zum ersten Male Fritz Zaun. Der Düsseldorfer Dirigent, sonst ständiger Gast der Zagreber Philharmoniker, wußte mit seiner Deutung der Werke von Strauss („Till Eulenspiegel“), Brahms (Erste Symphonie) und Natko Devcic (Istrianische Suite) die Zuhörer zu fesseln. Der Erfolg war unbestritten und außerordentlich groß.

Die Saison in ganz Jugoslawien ist in vollem Gange und erstreckt sich naturgemäß auch auf

die Opernbühnen. In Belgrad wird demnächst „Faust“ von Gounod in einer neuen Ausstattung und neuen Inszenierung gegeben werden. Zu diesem Zweck hat man Friedrich Schramm aus Wiesbaden herbeigeholt. Die Zagreber Oper gab vor kurzem neu einstudiert „André Chenier“ mit Josip Gostic in der Titelrolle und bereitet als nächste Novität Prokofieffs Oper „Die Hochzeit im Kloster“ vor.

Groß, fast kann man sagen zu groß, ist die Zahl der Solistenkonzerte heimischer und ausländischer Provenienz. Von der Prominenz erschienen in einer Woche der Pariser Pianist Aldo Ciccolini, der russische Meistergeiger Leonid Kogan und der italienische Tenor Giuseppe Campora, der jedoch die Erwartungen durchaus nicht rechtfertigen konnte.

Milan Graf

Begegnung mit „Idomeneo“

Straßburg

Mit Genugtuung verzeichnen wir eine bemerkenswerte Neuinszenierung von Mozarts „Idomeneo“, eine an und für sich schon lobenswerte Initiative seitens einer französischen Provinzbühne, die jedoch um so höher zu bewerten ist, als sie musikalisch und szenisch zu einer fast imponierenden Leistung gestaltet werden konnte. Man hatte der höchst verdienstvollen, immer wieder bewährten Fassung von Bernhard Paumgartner wegen ihrer echt Mozartschen Geist atmenden Authentizität den Vorzug gegeben, und dieser Entscheid erwies sich erneut als völlig berechtigt. Die musikalische Leitung hatte Ernest Bour übernommen, der den orchestralen und vokalen Partien ein aufmerksamer und werkbefähigender Sachwalter war. Die recht internationale Besetzung erwies sich als durchweg vorzüglich. Vorab die prächtige Leistung von Magda Laszlo in der Partie der Elektra. Die Künstlerin hinterließ einen starken, nachhaltigen Eindruck. Ihr Auftreten gehört in die Reihe der glanzvollen Seltenheiten des Straßburger Musiklebens. Ihr zur Seite stand die Pariserin Janine Micheau, welche die nicht ungefährliche Partie der Ilia mit bemerkenswertem Feingefühl und strahlender Tonfülle sang. Ebenfalls aus Paris stammt Michel Senechal, der dem jugendlichen Idamante echte heroisch-pathetische Züge zu verleihen wußte. Ein gleiches läßt sich leider von der tragenden Idomeneo-Partie durch Max Lichtegg nicht sagen. Die Choreographie lag in den bewährten Händen des mit Recht vielgepriesenen Ballettmeisters Jean Combes, während Roger Lalande die Inszenierung mit viel Geschick und sachkundigem Können be-

sorgte, wobei ihm einige glückliche Lösungen gelangen, die wesentlich zum Gesamterfolg dieser seltenen, in Frankreich schlechtweg unbekannten Partitur beitrugen. Ein festlicher Abend, ein echter Mozart-Abend. *Harald Strauss*

FESTLICHE TAGE

Probleme um Richard Strauss *Hamburg*

Heinz Tietjen hat in seiner nun bald zu Ende gehenden Amtszeit als Intendant der Hamburgischen Staatsoper, für die ihm in einigen Monaten ausdrücklich zu danken sein wird, das *Richard-Strauss-Repertoire* des Hauses systematisch ausgebaut. Es war darum nur recht und billig, unter seiner Ägide noch die Strauss-Gedenktage anzusetzen, obgleich sie erst im September fällig gewesen wären, denn am 8. September 1949 starb der Meister, der eine „musikästhetische Denkweise“ beschloß. Ich darf mich dabei auf Definitionen eines musikwissenschaftlichen Arbeitskreises im Rahmen der Alpbacher Hochschulwochen berufen. Dort hieß es: Strauss manipulierte eine ästhetizistische, also einseitig dem Schönen zugewandte Ordnung; seine „Manipulation“ sei als Spiel zu verstehen, als positives Hantieren mit dem Bestehenden, als genußvolle und genußbringende Sichtung der Werte.

Trifft diese Anschauung, die im Kern eine Ablehnung enthält, auch auf ein Werk wie die „Elektra“ zu, von dem Richard Specht schrieb, es sei ein Standbild furchtbaren, blindäugigen Hasses, monumental aufgerichtet wie in einem entgötterten Tempel früherer Menschheitszeiten? Ich möchte es bejahen. Das Furchtbare, Monumentale, ja auch die so oft hervorgehobene harmonische Kühnheit bedrängt ja nicht, sondern steht im Zeichen jener Opern-Schönheit, die in allem, was gehört, geschaut wird, die Schockwirkung unterbindet. „Salome“ und „Elektra“ enthalten als einzig Böses den Nervenkitzel des angenehmen Schauers — tiefere Beunruhigung kann nicht aufkommen. Die Kunst des Komponierens bleibt von alledem unberührt in ihrer Geltung. Strauss hat es verstanden, das Handwerkliche so zu steigern, daß es mit der nicht immer gleichrangigen Erfindung zu einem Guß verschmolz. „Salome“ und „Elektra“ waren in Hamburg zu hören; die Atridentochter wurde einmal von Astrid Varnay und einmal von Christel Goltz gegeben. Ich erreichte die Aufführung mit der Goltz, die das Monumentale weniger betonte als es die Varnay getan haben mag; stimmlich in glänzender Dis-

position zeichnete sie die Figur dramatisch durch, zeitweilig in der Gestik allzunah am Theatralischen. Zäsur und gleichzeitig ein Höhepunkt nach innen war die Erkennungsszene mit Orest, dem Arnold van Mill sein sonores Organ lieh. Ulrich Wenk hatte die noch auf die Maße der Behelfsbühne zugeschnittene *Wolf Völker*-Inszenierung geschickt, wenngleich reichlich konventionell, überarbeitet. Leopold Ludwig realisierte die Partitur mit beispielhafter, gegen jeden Anflug von Routine gefeierter Intensität.

Seine Persönlichkeit gab auch der „*Frau ohne Schatten*“ das Gepräge. Über die Lebenskraft dieses in der Konzeption schwierigen, vielschichtigen, ja überladenen Werkes kann ich wenig sagen, da ich die Inszenierung — Regie führte Otto Erhard, die Ausstattung entwarf der junge, mit dieser Aufgabe offensichtlich überforderte Günther Schneiden-Siemssen — für die bislang mißglücklichste Frucht der Tietjen-Ära halte. Nur soviel ließ sich als Eindruck von der Wiederbegegnung mit der Oper feststellen: Strauss hat die Dunkelheiten, mit denen der Textdichter Hofmannsthal das Libretto versah, bisweilen erstaunlich unbekümmert im melodischen und harmonischen Ausdruck übermalt. Den Gegenpol dazu, einen Standort weisester Ökonomie, bildet „*Capriccio*“. Die von dem Münchner Opernintendanten Rudolf Hartmann sublim eingerichtete und musikalisch von Robert Heger in tiefer Werkverbundenheit betreute Aufführung strahlte eine Heiterkeit aus, die gleichermaßen auf den Geist wie auf die Sinne wirkte. „*Der Rosenkavalier*“ und „*Ariadne auf Naxos*“ — letztere in der Rennert-Neuinszenierung unter der musikalischen Leitung Tietjens — hatten die Gedenktage eröffnet. „*Ariadne*“: Parodie auf die Barockoper und zugleich eine Huldigung an die Adresse der Kunstform Oper schlechthin, der rätselhaften, verachteten, gefeierten — mit diesem Werk der Antinomien, der unauflösbaren, die Lösung nicht fordernden Widersprüche griff Strauss vielleicht am weitesten in die Zukunft.

Claus-Henning Bachmann

Musik Englands unterm Wetterstein

Elmau

Nichts mit einem „Festival“ üblichen Stils haben die Musikwochen gemeinsam, wie sie auf Schloß Elmau stattfinden. Dennoch dürfen die dort durchgeführten englisch-deutschen Musiktage als unvergleichbar gelten: einmal im Hinblick auf das

Primat der namhaften britischen Musiker, die (ein seltener Glücksfall!) hier als Interpreten vereint waren — und zum anderen deswegen, weil sie ihren Hörern so fesselnde Einblicke in das bei uns leider wenig bekannte Tonschaffen des britisch-schottischen Raumes gewährten. Daß ihr nahezu viereinhalb Jahrhunderte umspannender, vereinzelt auch deutsche Meister miteinbeziehender Querschnitt sich fast ausschließlich aufs Vokale beschränkte und auch hier die verschiedenen Stil-epochen nur flüchtig streifte, mochte man bedauern. Doch blieb der Gesamteindruck der neun Konzerte überwältigend genug, nicht zuletzt dank der mit geringen Ausnahmen makellosen Wiedergabe. So dürfte sich das weit über seine Heimat hinaus bekannte Quartett der *Saltire Singers* hierzulande rasch Freunde erwerben. Mitunter begleitet von Hans Oppenheim, dem um die Wiedererweckung altenglischer Musik verdienten Leiter des Ganzen, intonierte die Gruppe ebenso glockenrein wie stilsicher Altes und Neues mit lebendigem Ausdruck. Manches (wie z. B. die vierstimmige Messe Byrds) hätte man freilich lieber chorisch besetzt gesehen. Doch war die Stimmung vollkommen, wenn die Sänger bei Kerzenschein, nach alter Madrigalistenart um einen Tisch sitzend, ihre Anthems sangen, oder Julian Bream, früh zum Virtuosen gereift, Laute und Gitarre erklingen ließ. Als ein Meister beider Instrumente (und ein stilkundiger Bearbeiter obendrein) kann er sich es leisten, selbst Bachs Chaconne auf die Gitarre zu übertragen; doch machte man ebenso gern Bekanntschaft mit zwei ihm gewidmeten Werken für Gitarre von Lennox Berkeley und R. Smith-Brindle.

Die Begegnung mit zwei starken, kompromißlosen Künstlerpersönlichkeiten wie Benjamin Britten und Peter Pears hinterließ naturgemäß die nachhaltigsten Eindrücke. Englands führender Komponist — übrigens ein vortrefflicher Begleiter — erwies sich in eigenen Werken (z. B. in noch ungedruckten Vertonungen Hölderlins oder chinesischer Gedichte) als feinsinniger, dem Dichtervort empfindsam nachspürender Lyriker. Mit Harfe (Marianne Haug) oder Horn (Kurt Richter) erlebten seine „*Ceremony of Carols*“ betitelten Gesänge und der großartige Canticle („*Still falls the rain*“) eine authentische Wiedergabe. Auch ihm wie Peter Pears — kein Tenor deutscher Zunge, der ihm heute gleichkäme! — war man dankbar dafür, daß sie darüber das Schaffen anderer zeitgenössischer Tonsetzer nicht vergaßen. So eröffnete Isobel Dunlops farbenreiche

Anrufung der heiligen Cäcilia einen hochinteressanten schottischen Abend, und auch mit einer Kantate *Michael Tippetts* mochte man sich weit eher befreunden als etwa mit höchst eigenwilligen, gesanglich wenig dankbaren Eichendorff-Vertonungen aus *Heimo Erbses* Feder. Ob alt oder neu: vorgetragen wurde alles mit großer Farbigkeit, freilich für unser Empfinden mit oftmals allzu spürbarer Vorliebe für starke Kontraste, doch im ganzen so stilvoll, daß es überzeugend wirkte. Pears feierte dank seiner prächtigen, auf eine überlegene Atemtechnik gestützten Stimme immer wieder Triumphe als einer der wenigen bedeutenden Liedgestalter, die wir heute besitzen. Er trug die Müllerlieder Schuberts so verinnerlicht vor, wie man sie selten hörte. Unstreitig einer der Höhepunkte dieser Musiktage, die mit Vokalquartetten Zilchers und Haydns sowie den Liebesliederwalzern von Brahms so beschwingt ausklangen, wie sie besinnlich begonnen hatten.

Jürgen Völckers

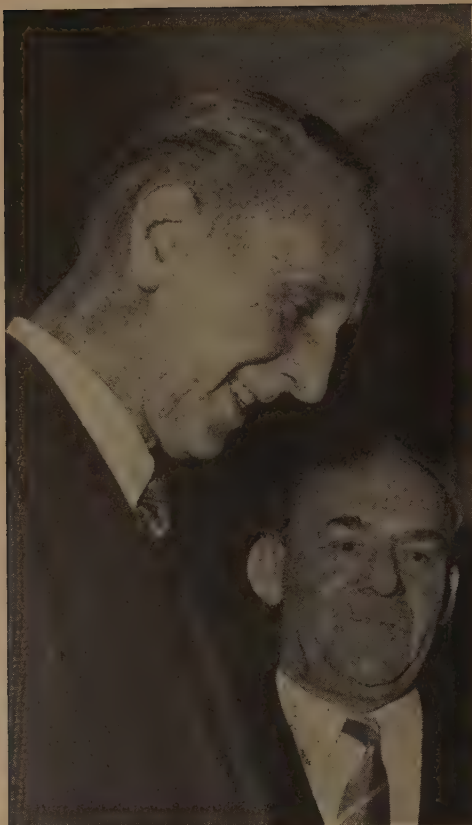
OPER

Zwischen Traum und Wirklichkeit

Wiesbaden

Als sich der 1940 nach Amerika übergesiedelte und nun in der Schweiz ansässige tschechische Komponist Bohuslav Martinů für das surrealistische Schauspiel von Georges Neveux „*Julietta*“ als Operntextbuch entschied, war sein Schaffen in Deutschland noch kein Begriff. Nahezu zwanzig Jahre nach der Uraufführung in Prag hat sich verdienstermaßen das Wiesbadener Staatstheater zur deutschen Erstaufführung entschlossen. Die auf die Musik geschickt abgestimmte Übersetzung schuf Ludwig Kaufmann, der auch die Premiere dirigierte. Die psychologische Problematik dieser Traumoper pendelt zwischen Fiktion und Wirklichkeit, spielt in der Sphäre des Unterbewußten, das einst einen Maeterlinck schon reizte. Im Aufbau kommt dem letzten Akt Schlüsselbedeutung zu, wie Martinů meint: „*Der dritte Akt gleicht einem Farbstoff, den man über ein Präzipitat gießt, um es sichtbar zu machen.*“

Michel, der junge Pariser Buchhändler, sucht in einer kleinen Stadt, deren Bewohner das Gedächtnis verloren haben, Julietta, die ihn einst mit einem Lied betörte und ihm zum Symbol der Sehnsucht wurde. Da er zunächst der einzige Ortsansässige mit gesundem Erinnerungsvermögen ist, wird er zum Bürgermeister ernannt, eine nichtige Würde, da seine Schutzbefohlenen solches im nächsten Augenblick schon wieder vergessen haben. Julietta aber erscheint ihm verändert,



Bohuslav Martinů in Wiesbaden Foto: Rudolph

bringt ihm Verzweiflung und verhängnisvolle Gedankenverwirrung, in der ihm nicht einmal bewußt wird, daß er in auswegloser Ekstase auf sie schoß. Im dritten Akt schließlich erfährt er im Traumbüro, daß alles nur eigene Imagination war, Kollektiverleben mit dem Kapitän, der Vogelhändlerin und Fischhändlerin, dem Musiker, dem Handleser und Sträfling, dem Lokomotivführer und Kommissar. Indes, die wieder erklingende Stimme Juliettas hält ihn von der vom Bann erlösenden Heimkehr ab. Traumbefangen erliegt er ihrer Magie.

Martinů war schon in seinen Opern „Die Komödie auf der Brücke“ und in der „Heirat“ (nach Gogol) als feinnerviger, vollblütiger, wandlungsfähiger Theatermusiker hervorgetreten. Die Partitur der Wiesbadener Premiere manifestiert seine Stellung zwischen den Anregern Suk und Roussel, profitiert vom Impressionismus, von Nationalem, gemäßigt Modernem bei müheloser Meisterung

der Instrumentation. Die nach innen projizierten traumhaften Vorgänge entlocken der Musik überwiegend zwielichtige, sphärische Klangregionen, Klangverschleierungen von gläserner Transparenz, grimassenhafte Motive und grelle Tuttiabrisse, die im flimmernden Tremolo in echohafter ferner Dimension verebben; in Partien erregender Rhythmik ist die motorische Getriebenheit Strawinskys im Spiel. Im normal besetzten Orchester wirken neben Xylophon, Celesta und Gong zwei Klaviere mit, die das Lied der Julietta mit eigenem Klangreiz umweben. Die Anlage des Librettos, das auf zwei geistigen Ebenen agiert, mißt der vordergründigen opernhafte fortschreitenden Aktion weniger Bedeutung zu, wodurch zuweilen eine gewisse Monotonie aufkommt.

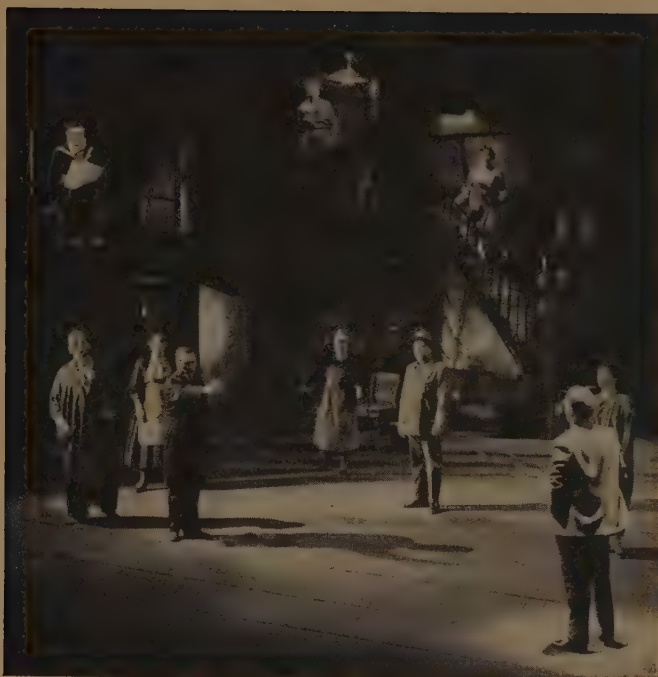
Die Bestimmtheit und Farbigkeit, mit der Ludwig Kaufmann dirigierte, begünstigte die Textverständlichkeit und den aus Ariosem, Rezitativem und Melodramatischem gemischten Deklamationsstil. Die illusionskräftig profilierten Sängerdarsteller, wie Marianne Dorka (Julietta), George Paskuda (Michel), Reinhold Bartel (Kommissar) konnten sich in Walter Pohls wendiger Regie rollengemäß entfalten im Rahmen der dämmrigen, raumfüllenden Bilder Ruodi Barths. Der anwesende Komponist konnte eine sehr herzliche Resonanz des Publikums verzeichnen.

Gottfried Schweizer

Rennert und das Musiktheater Stuttgart

Oper und Musiktheater sind nicht dasselbe, auch wenn sie im gleichen Haus gespielt werden. Auch ihr Publikum ist nicht dasselbe: wer gerne in „Madame Butterfly“ schwelgt, meidet für gewöhnlich den „Wozzeck“; andererseits gehen manche Leute, die vor der herkömmlichen Oper einen Horror haben, gerne ins Opernhaus, seit man dort die „literarische Oper“ pflegt, die in der Moderne seit Debussys „Pelléas und Mélisande“ und Straussens „Salome“ eine so bevorzugte Rolle spielt und seit sich aufgeweckte Regisseure bemühen, auch die klassischen und romantischen Meisterwerke aus traditioneller Erstarrung zu befreien. Zu diesen Regisseuren gehört Günther Rennert als eine der führenden und international reputiertesten Persönlichkeiten in Deutschland. Er glaubt an das „Musiktheater“ mit seiner Vielfalt an Formen vom szenischen Oratorium (Strawinsky Orff) bis zur Ballettoper, mit seinem neuen geistigen Anspruch, mit seiner aktuellen Gleichnis- und Aussagekraft. Einem so hervorragenden Mann der Praxis am Rednerpult zu begegnen versprach

Martinůs „Julietta“ in Wiesbaden
Foto: Rudolph



Einsichten, die kein noch so gründlicher Ästhetiker geben könnte. Diese persönlichen, oft bekenntnishaft, manchmal drastisch formulierten Gedanken eines Vortrags waren denn auch das Wertvollste; ihnen zuliebe hätte der einführende und typologische Teil, auch wenn er dem Laien einen guten Überblick bot, ruhig knapper sein dürfen.

Für Rennert sind „Zauberflöte“ und „Fidelio“, Händel (dessen Oratorien er für besonders aktuell hält) und Strawinsky, Wagner und Alban Berg gleichermaßen lebendiges Musiktheater. Wagner hat er bisher wenig inszeniert; er bekannte sich, mit Vorbehalten im einzelnen, zu den Neu-Bayerischen Versuchen, ein neues Wagner-Bild zu gewinnen, betonte jedoch dabei, daß der Mensch im Mittelpunkt bleiben müsse. Bemerkenswert auch, daß Rennert sich in diesem Zusammenhang zum „Handwerklichen“ des Regie-Metiers bekannte. Den Mangel an bedeutenden Sängern führt Rennert auf falsche Nachwuchslenkung zurück: Agenten, Publicity und Steuergesetze machte er dafür verantwortlich, daß viele begabte junge Sänger nicht vor der Zeit verbrauchen.

Für das Musiktheater genügen freilich weder „Belcanto-Säusler“ noch große Wagner-Stimmen. Der neue Sängertyp müsse stimmlich vielseitig und

exakt, ein wandlungsfähiger Darsteller, ja auch Tänzer sein und „gute Figur“ machen. Wenn die ideale Vereinigung fehle, so könne man ihm immer noch den „Rosenkavalier“ vollwertig inszenieren, indem die Komödie von Hofmannsthal stärker betont wird. Im Musiktheater sieht Rennert eine Theaterform, der ein legitimer Anteil an der künstlerischen Aussage unserer „erregenden Gegenwart“ zukommt. Vom Weg des geringsten Widerstandes hält er gar nichts: durch die beispielhafte Aufführung einer wertvollen, aber unpopulären Oper erfülle ein Theater seine Mission besser als durch eine noch so erfolgreiche „Bajazzo“-Serie.

Kurt Honolka

Händel — buffonesk

Leipzig

Der Erstaufführung von Händels „Agrippina“ lag die Übersetzung und musikalische Bearbeitung von Hellmuth Christian Wolff zugrunde, eine Fassung, der sich bereits die Bühnen Halle, Göttingen und Erfurt bedienten. Stilwidrige „Frisierungen“ sind peinlichst vermieden worden. Der behutsam sinnentsprechend übertragene Text behält seine in Vers und Reim gipfelnde Stilisierung, die Musik ihre originale Gestalt. Dieser Stiltreue schloß sich auch der junge, historisch versierte und mit



Händels „Agrippina“ in Leipzig Foto: Wallmüller

Theaterinstinkt begabte Regisseur Dreyer an, indem er die zu Händels Zeiten übliche klare Trennung von dramatisch-lebendigem Rezitativ und lyrisch-verhaltener, statuarisch gebotener Arie im Prinzip bestehen ließ. Für einen zeitgerechten, dabei auch historisch zu rechtfertigenden Aufführungsstil kam ihm zwar der realistisch-satirische Stoffgehalt des Werkes entgegen. Liegt uns doch heute eine unheroische, delikats-kritisch aufgespießte Aussageweise sehr nahe. Eine harte Nuß hingegen war es, einen für die Musik Händels kongruenten szenischen Darstellungsstil zu finden. Es hätte hier vielleicht des Einsatzes choreographischer Mittel zur strengeren Fixierung der Bewegungsabläufe bedurft. Die Gestalten des Claudius und des Nero mögen vom Regisseur über den unbedingt vorhandenen Buffogehalt hinaus etwas zu burlesk geführt sein: das Schwankhaft-Schnurrige indes liegt tatsächlich im Stück selbst (man beachte nur die dutzendweise vorkommenden „beiseite“ gesprochenen Stellen), mag man es in einer Händeloper auch nicht suchen und wahrhaben wollen.

Die lebhafte Zustimmung des unbefangenen, von Vorurteilen und konventionell erstarrten Meinun-

gen freien Theaterbesuchers galt einmal dem offensichtlich noch lebendigen Geist der Barockoper, zumal in der schärfer gewürzten venezianischen Art, darf aber wohl auch der stilvollen Bearbeitung und der zündenden Inszenierung zugute gerechnet werden. Es fällt schwer, sich der Aufführung einer Händeloper zu erinnern, die derart zügig, ohne peinliche Längen und Stagnationen, abließ. Nicht nur gemessen an der neuartigen Aufgabe, die vor dem Leipziger Ensemble stand, das keine „Händel-Pflege“ kennt, verdienen die Leistungen von Heinz Fricke als musikalischem Leiter, Elsie Hesse als Agrippina und Ursula Engert (Poppea) hohes Lob. Die Verzierungen in den Da-capo-Teilen der Arien wurden, Wolffs Anregung folgend, erstaunlich stilgerecht geboten. Überdies waren Hans Krämer, Gunfried Speck und Rainer Lüdecke treffliche Sänger und Akteure, Jiri Bar, Georg Wegener und Hasso Schmidt mehr als zulängliche Stützen der Aufführung. Max Eltens Bühnenbild löste geschickt mit einer drehbaren Muschel (mit Vorteilen für Akustik und rasche Szenenfolge) die Aufgaben handlungstechnischer und dekorativer Art. Hanna Reichelt steuerte allen stilistischen und ästhetischen Ansprüchen genügende Kostüme bei.

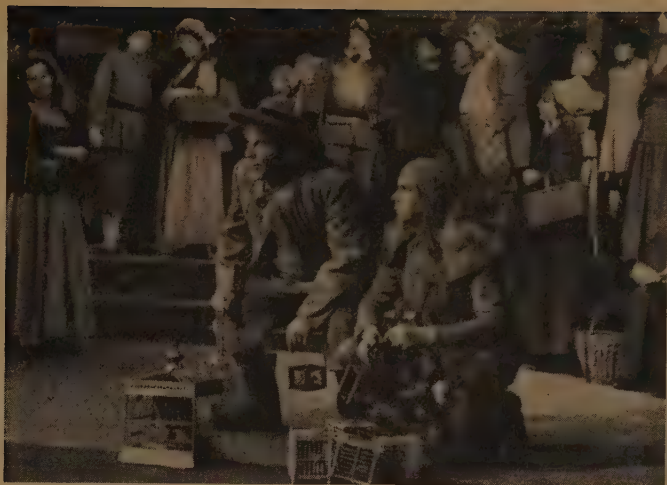
Martin Wehnert

Verdi und Puccini

Schwerin

Der bisherige Spielplan des Mecklenburgischen Staatstheaters brachte als bedeutendere Ereignisse die Neuinszenierung zweier italienischer Opern. Verdis „Don Carlos“ bietet der Regie durch die zweifache Bearbeitung besondere Probleme. Für die originale fünftaktige Fassung, die kürzlich Covent Garden in London mit glänzendem Erfolg herausbrachte, entschied man sich hier nicht. Man ließ also das Vorspiel in Fontainebleau und das Maskenfest mit der Ballettmusik, leider aber auch den einzigartigen Mönchschor in der Kapelle fallen, und am Schluß ersticht sich Carlos nicht, sondern wird der Inquisition übergeben. Auch sonst überzeugte die Inszenierung von Erwin Bugge nicht unbedingt. Sehr fragwürdige Neuerungen: unsichtbare Sprecher geben aus Schillers Prosa vor den Aufzügen Erklärungen; man fühlt sich in die Frühzeit des Stummfilms zurückversetzt. Wohin soll das führen? Alles dies konnte indes die starke Wirkung der großartigen Partitur nicht abschwächen, die Kurt Masur mit der vortrefflichen Staatskapelle herrlich erblühen ließ. Überraschend Hannelore Kuhse edler Sopran (Elisabeth). Neben ihr in der gleichen Rolle Ingrid Gaitzsch. Erfreulich ferner Hans Ziehnert (Carlos), Hajo Müller / Ger-

Kurzbachs „Thyl Claas“ in Görlitz
Foto: Wolff



hard Riek (Philipp), Dietrich Musch (Rodrigo), Ingeborg Nerius (Eboli).

Die „Turandot“-Neuinszenierung galt wohl hauptsächlich dem Gedenken des 100. Geburtstages Puccinis und war eine würdige Ehrung. Der breite Strom glühender Melodik freilich ist in diesem Werk schmal geworden, dafür die Charakterisierungskunst die gleiche geblieben, vielleicht sogar noch zu größerer Prägnanz gesteigert worden. Großartig, wenn auch gröber, die Mittel der Instrumentation. Die marmor-harte Prinzessin gestaltete Hanne-Lore Kuhse mit hoheitsvoller, statuarischer Gestenknappheit und glasklarem Gesang. Eine Überraschung bot Eva-Regina Schulzes ergreifende Darstellung der Liu. Neben den beiden vorzüglichen Frauenstimmen behauptete sich Werner Friedrich als Kalaf mit einiger Mühe. Gutes leisteten die Chöre (Andreas Pieske). Inszenierung (Erwin Bugge) und Bühnenbild (Kurt Froese) zeigten farbigen, orientalischen Märchenstil. Kurt Masur leitete überlegen, ohne jedoch den oft brutalen Orchesterklang wesentlich zu mäßigen.

Karl Mewis

Grenzsituation in der Oper Görlitz

Das Gerhart-Hauptmann-Theater trägt als eine Bühne mittleren Ranges immer wieder verdienstvoll zur Klärung und Information auf dem Gebiete des Musiktheaters bei. Hier gab man in den letzten Jahren zwei Opern von Rudolf Wagner-Régeny, Robert Hanells „Spieldose“, als neue Operette den „Bolero“ von Schneidereit/Eberhard Schmidt. Nunmehr stellte man den jüngsten

Opernversuch von Paul Kurzbach vor, dessen „Thyl Claas“, ein „Stück in zwei Teilen“, nach de Costers Roman „Tyll Ulenspiegel“ gestaltet ist (Text: Paul Kurzbach und Johannes Pfanner). Die Autoren wollen den niederländischen Freiheitskampf zeitbezogen darstellen. Das historische Thema entbehrt durchaus nicht der Aktualität. Leider läßt jedoch das Libretto keine tieferen dramaturgischen Einsichten erkennen. Die Bunttheit der Einfälle und Bilder kann nicht das Fehlen geistiger und bühnenwirksamer Gegenspieler verdecken. Recht unvermittelt erscheint auch der Wechsel der musikalischen und szenischen Ausdrucksmittel. Da stehen Elemente der Oper neben denen der Pantomime, des Balletts und Melodrams. Das gesprochene Wort wird sowohl im Dialog wie als Kommentar eingesetzt. Der große, an sich so anziehende Vorwurf ist etwas zerflattert, weil der Komponist zu viel andeutet und zu wenig ausführt. Am ansprechendsten sind Kurzbach die Chorsätze gelungen. Hier besitzt er Erfahrung. Hier liegt seine Stärke. Sonst fehlt es der Musik aber an Glaubhaftigkeit und Bildkraft. Sie ist herb, ja spröde, ermüdend durch die Tonrepetitionen und das Abgreifen der Mittel. Im Orchestersatz erinnert manches an Orff, der aber eben unnachahmbar ist. Der Dirigent Alfred Schönfelder stand sachlich über der Partitur und wurde auch ihrer komplizierten Rhythmik gerecht. Der Regisseur Alexander Remo erreichte keine Milderung der Stilbrüche und unmotivierten Übergänge, erzielte aber in der Verbrennungsszene des alten Claas einen bewegungs- und

ausdrucksmäßigen Höhepunkt. Chor, Orchester, Ballett, Kräfte aus Oper und Schauspiel gaben ihr Bestes, um die Uraufführung unter den gegebenen Verhältnissen dennoch möglichst würdig herauszubringen. Kurt Legner bemühte sich dabei eindrucksvoll um die Gestaltung der Titelrolle.

Hans Böhm

Versuch einer Volksoper

Karl-Marx-Stadt

Die Brüder Iwan und Leonid Dsersinski machten 1935 den ersten Versuch, mit freier Benutzung des weltberühmten Romans „Der stille Don“ von Michail Scholochow eine Oper zu schaffen. Obwohl „Der stille Don“ seitdem stärker im Spielplan vieler sowjetischer Opernbühnen steht, fand eine deutsche Aufführung erst 1954 in Schwerin statt, und auch danach geriet die Oper infolge gewisser dramaturgischer und musikalischer Mängel bei uns in Vergessenheit. Nun unternahmen es Wolf Ebermann und Carl Riha, eine neue Bühnenversion herzustellen, die die größten Widersprüche zwischen Liberetto und Roman beseitigt, die Handlung folgerichtiger ablaufen läßt und die Personen schärfer charakterisiert, das letztere durch eine engere Anlehnung an die knappe Sprache Scholochows. Ihr Anliegen war, das Ringen des Donkosakenvolkes um Freiheit und ein besseres, gerechteres Leben an vielen Einzelgestalten, vornehmlich an dem Revolutionär Gregori Meljchow und seiner Geliebten Akssinja, zu veranschaulichen. Trotz dieser Bemühungen wird freilich wohl doch für viele Besucher auch jetzt noch das private Schicksal des Liebespaares im Vordergrund stehen. Iwan Dsersinskis Musik ist weder einheitlich noch gleichwertig. Neben prachtvollen Chören, volkstümlichen Liedern und Tänzen stehen opernhafte Arien und Duette von spätromantischer Haltung, und auch die Technik des Erinnerungsmotivs wird angewandt. Das Strauss-Orchester illustriert die Handlungsvorgänge mit Farben und Akzenten. Dank der eindrucksvollen Inszenierung Carl Rihas und der musikantisch-temperamentvollen Leitung Walter Stoscheks hatte die Neuheit beim Publikum eine gute Resonanz.

Eugen Püschel

Eine deutschsprachige sorbische Oper

Cottbus

Anläßlich des 50jährigen Bestehens des Stadttheaters Cottbus war eine eindrucksvolle Festwoche der Oper, Operette, dem Schauspiel, einer Matinee und einem Konzert gewidmet. Höhepunkt wurde die Uraufführung der ersten deutschsprachigen

sorbischen Oper „Jan Suschka“ von Bodo Krautz und Dieter Nowka. Im zweisprachigen Gebiet des Spreewaldes durfte diesem auch von lokalem Kolorit und starken folkloristischen Anregungen gespeisten Bühnenwerk eine allgemeinere Beachtung gewiß sein. Der Titelheld, ein sorbischer Leibeigener, wird zum Führer eines örtlichen Aufstandes. Suschka und das sorbische Landvolk sind die Handlungsträger, die in ihrem Freiheitskampf (1794) scheitern. Eine „historische“ Oper liegt hier vor, gegründet auf Archivistudien, erfüllt von alten sorbischen Sitten, Tänzen und Klängen.

Es fehlt nicht an dramatischen oder geschickt retardierenden Momenten, jedoch an Logik und dramaturgischem Feingefühl. An Stelle einer kurzen Exposition bringt der erste der vier Akte eine Fülle von Nebenpersonen, ohne daß es den Autoren nur annähernd gelungen ist, dem „Gewimmel der kleinen Figuren“ wie weiland Strauss und Hofmannsthal auch nur einigermaßen gerecht zu werden. Wesentlich profiliert ist die Handlung vor der Kate Marias (der Brautmutter des Suschka), bei den Hochzeitsszenen vor der Kirche und beim Aufstand. „Jan Suschka“ ist durchweg eine Männeroper, wobei sich die Charaktere kaum entwickeln, ja beinahe starr gezeichnet sind. Dieter Nowka, mit Chor- und Orchesterwerken, Filmmusiken und einem Ballett bereits hervorgetreten, vermeidet bewußt ausgetretene Pfade. Die Gesangsstimmen erscheinen jedoch vielfach zu instrumental geführt und in exponierte Lagen getrieben. Dem Dirigenten Hermann Josef Nellessen und dem Regisseur Richard Stamm standen neben den eigenen Kräften noch der Nürnberger Choreograph Bernhard Wosien sowie Chor und Tanzgruppe des ausgezeichneten Staatlichen Ensembles für sorbische Volkskultur, Bautzen (Leitung: Jurij Winar) zur Verfügung. In der solistischen Besetzung hatte das Cottbuser Stadttheater das ihm Mögliche getan: mit Günther Gützlaff (Suschka), Christel Kern (Lenka) und Willi Welser-Welsing (als feudaler Herr) an der Spitze eines Darstellerkreises, der sich mit viel Liebe der ungewohnten Aufgabe angenommen hatte. Hans Böhm

Ein neuer „Kolumbus“ auf der Bühne

Erfurt

Mit der vierten Uraufführung innerhalb eines Jahres, die die Erfurter Oper ihrem Publikum präsentierte, kam der junge zeitgenössische Komponist Karl-Rudi Griesbach zu Wort. Er schrieb die Oper „Kolumbus“. Das sehr knapp gefaßte,

den Erfordernissen des Operntheaters Rechnung tragende Textbuch vom Komponisten bringt die dramatischen Höhepunkte des Entdeckerlebens in wirksamer, wenn auch teilweise etwas simplifizierter Weise zum Ausdruck. Dadurch werden nunter Tableaus bewirkt, die mehr als nötig der überkommenen Schablone verhaftet sind. Dennoch ist es Griesbach gelungen, seinem Werk recht Bühnenwirksame Gestalt zu verleihen. Es gibt eindrucksvolle musikalische Stimmungsschilderungen, eine sehr wirkungsvoll instrumentierte, auf Originalmelodien der Indianer fußende Klangwelt im dritten und vierten Bild, in denen auch die Möglichkeit zur Entfaltung einer exotischen Choreographie geboten wird, sowie eine gut durchgearbeitete musikalische Charakterisierung der einzelnen Figuren im gesamten Werk. Alles ist schlicht und eingängig aufgebaut, ohne in die Gefahr der Primitivität zu geraten. Erfurts Musikbühne, die mit dem Friedrich-Wolf-Theater Neustrelitz gleichzeitig die Uraufführung herausbrachte, setzte sich für die Oper ein. Unter Heinz Metzners Regie zog das Operngeschehen freilich in teilweise fast konventionellen Gängen, Gesten und Chorbewegungen vorüber. Ude Nissen leitete in gewohnter Souveränität das musikalische Geschehen vom Pult. Kurt Thelemann gab der Titelpartie sowohl stimmlich wie auch von der Gestaltung her beachtliches Profil. Seine Gegenspieler Alois Orth als Pater wie auch Elise Bey als Königin Isabella und Siegfried Backhaus als Schloßhauptmann boten ausgeglichene Leistungen. In weiteren Partien: Wilfried Krug, Renate Tänzer, Helmut Bante und Günther Schneewitz. Die Chöre waren durch Artur Lerp auf das beste betreut, während Jutta Böhme sich erneut als einfallsreiche Choreographin präsentierte.

Kurt Ganss

KONZERT

Neues Oratorium von Driessler

Düsseldorf

Bereits vor drei Jahren hat Johannes Driessler sein Oratorium „Der Lebendige“ fertiggestellt und damit — nach „Dein Reich komme“ und „De Profundis“ — den in gewaltigen Ausmaßen geplanten Zyklus beendet. Der dem Schaffen des Komponisten eigens verbundene Bergisch-Gladbacher Dirigent Paul Nitsche, sein Cäcilienchor, das Siegerland-Orchester und die Solisten Erich Wenk (Baß), Claire Faßbender-Luz (Sopran) und Johannes Feyerabend (Tenor) verhalfen dem Werk jetzt zur stark beachteten Uraufführung.

Für die Palmsonntags-Sendung nahm es der Westdeutsche Rundfunk an Ort und Stelle aufs Tonband.

Den Text gestaltete sich Driessler selbst mit Worten des Alten und Neuen Testaments in Form einer schlagkräftigen geistlichen Wechselrede. Der für Baßbariton gesetzten Christus-Partie stellen sich Solo- und Chorgruppen in Menge als Zweifler, Verzweifelte, Opponenten und Bekehrte entgegen. Ein beachtliches Stück Bibelforscherarbeit steckt in dieser Auswahl von Gleichnissprüchen und -widersprüchen, welche die vier Themen Blindheit, Hunger, Anarchie und ewiger Tod samt ihren Gegenthemen umfassen. Paukenbegleitete a-cappella-Intraden als Anrufungen des Heiligen Geistes leiten die vier Hauptteile ein und bezeichnen, in strengen Orchesterkanons wieder aufgenommen, den jeweiligen Angel- und Wendepunkt des großen Gesprächs. Sonst herrschen lockerere, überwiegend kurze kontrapunktische Formen vor, die sich nicht so sehr zu Architekturen schichten als zu wechselnd breit ornamentierten Flächen und Terrassen zusammenschließen. Die Ornamentik zeigt sich in ihren Hauptzügen und verfeinerten Figurationen, im zeitweiligen Vorwalten der Dur- oder Moll-Elemente, überhaupt in der gesamten Verteilung auf Sänger und Spieler unvermindert inspiriert und erfindungsreich. Dynamische Unruhemomente der Teile 3 und 4 sind womöglich in den allgemeinen Grundzug der Würde und Klarsicht noch eigentümlicher eingebunden als in vielem bisher von Driessler Gehörten. Wie die ausgefeilte, von starkem Klangsinne getragene Wiedergabe bewies, kommt die Partitur den Laienchören und Orchestern mit künstlerisch anspruchsvollen, technisch aber gemäßigten Aufgaben vorzüglich entgegen.

Wenn während der 100 Minuten dennoch der Eindruck der Länge aufkam, so deshalb, weil Driessler wieder eher in Wechseln und Übergängen, als in eigentlichen Gegensätzen gedacht hat. Die Kompositionsregel Nr. 1 aller Neutöner seit Ludwig van Beethoven: ein Thema ausschöpfen, das heißt aber kunstgerecht erschöpfen und aufbrauchen, ein Vakuum schaffen und genau das paßliche Negativ- oder Komplementärbild dahineinwachsen lassen. Gegen Ende der Oratorienteile ist Driessler verschiedentlich, vielleicht unwissentlich, in dies eigentliche Geheimnis des modernen Tonsatzes vorgedrungen. Dann ergeben sich Episoden von einem metaphysischen Tiefsinn, dessen Bannkraft sich niemand entziehen kann.

tz

Begegnung mit Dean Dixon Frankfurt

Das als sensationelles Ereignis gefeierte Gastspiel des amerikanischen Dirigenten Dean Dixon rechtfertigte das Prinzip des neuen Leiters der Musikabteilung im Hessischen Rundfunk, Hans Kulenkampff, möglichst hochwertige Programme und Gastspiele namhafter Dirigenten zu bringen. Der massive untersetzte, in seiner Selbstbeherrschung suggestive Kraft ausströmende Künstler, der als Chef des Göteborger Symphonieorchesters wirkt, löste beim Publikum dieselbe Faszination aus, die schon in den Proben das Hessische Rundfunkorchester einmütig in Bann schlug. Dixon ist ein mit ursprünglichem Witterungsvermögen begabter Klangästhet. Diese Fähigkeit dominierte selbst in Beethovens „Pastorale“, die er in überraschenden Belichtungswechseln, in transparentem hauchzartem Schillern und im sensiblen Abtönen der einzelnen Orchesterstimmen vermittelte. Die Hingabe an tonmalerische Einzelheiten und der betonte „Ausdruck der Empfindung“ drängte die Aufmerksamkeit auf den gedanklichen Aufbau nur scheinbar zurück, verursachte aber gar zu beschauliche Zeitmaße in den Allegroteilen. Wie Dixon als dynamische Persönlichkeit mit einer Magie der Willensübertragung in vibrierenden, sparsamen aber eindeutigen Dirigierbewegungen seine Absichten kundtut, begeisterte unmittelbar. Er geht mit einer selbst bei großer Orchesterbesetzung beinahe kammermusikalisch zu bezeichnenden Ökonomie des Klanges zu Werk und spart das voll aufrauschende Forte nur für wirkliche Höhepunkte auf. Selbst Hindemiths „Konzertmusik“ für Klavier, Blechbläser und zwei Harfen, von Monique Haas wunderbar perlend und linienklar gespielt, erstahlte in einer seltenen Ausgewogenheit und fesselnden Wiedergabe, so daß der Beifall lange nicht verebben wollte. Schon gar nicht nach Ravels „Rhapsodie Espagnole“. Das war eine von realen Eindrücken inspirierte, den Klang verzaubernde Interpretation. Sie hielt das Orchester vom Pianissimo bis zu dem nur an zwei Stellen zugelassenen dröhnenden Orchestertutti in einer gezügelter Spielbegeisterung, die dieses sattem oft strapazierte Effektstück zu einem erneuten Erlebnis machte. *Gottfried Schweizer*

Unkonventionelle Kirchenmusik

Mülheim

Zur Eröffnung der wiederhergestellten gotischen Petrikirche komponierte Siegfried Reda eine „Introduktion und Passacaglia“ für ein- bis fünfstimmigen gemischten Chor a cappella auf einen

Text des Evangelisten Johannes. Das Werk, die erste Chorkomposition Redas nach langer Pause, entfernt sich weiter noch als frühere Chöre der Komponisten vom unmittelbar zu erfassenden repräsentativen Klang. Es erscheint noch nachdrücklicher musikalisch auskonstruiert, hält jedoch an der Beziehung zum Text fest — sei es durch die eindringliche Deklamation, sei es durch die Textbezogenheit der Form, sei es gar durch eine sinn-erhellende Farbe. Daher wird es selbst dem unvorbereiteten Hörer wohl nie ganz unverständlich sein. Es wäre Aufgabe einer genauen Analyse, die Notwendigkeit aller Eigenheiten zu erweisen: der konsequent und selbständig fortschreitenden Gruppen von Stimmen, der stark eigenwilligen, ornamental-instrumentalen oder intensiv deklamierenden melodischen Züge, der Rücksichtslosigkeit stark dissonierender Zusammenklänge (die der Chor vor große Probleme stellen), der über den Textbezug hinausreichenden formalen Logik, die aus insgesamt 16 Veränderungen bestehender Passacaglia, deren Substanz in der Introduktion ausgebreitet wird. Durch die Schwierigkeit der Komposition wie durch den Verzicht des Komponisten auf beruhigende Konventionen gehört dieses neue Werk in die Reihe der Versuche, mit einer kirchlichen Kunst ernst zu machen, die sich nicht durch Niveausenkung Verständlichkeit und Resonanz sichern, sondern sich vom höchsten Stand zeitgenössischer Kompositionstechnik aus entwickeln will. Die Gemeinde zeigte sich von der erstaunlich sicheren und intensiven Interpretation durch den Mülheimer Singkreis unter Hans Bribeindruckt und empfand wohl auch, daß selbst das bewußt des festlichen Glanzes sich Enthaltende in einem Augenblick repräsentativ zu sein vermag, in dem das Alte aus Trümmern wiedererstand, die noch immer mahnen sollten.

Klaus Kirchberg

Die Budapester Philharmoniker

Bad Godesberg

Die Geschichte der „National-Philharmonie-Budapest“ ist blutjung. Staatsorchester wurde sie erst vor sieben Jahren. Bis dahin gingen die Existenzkämpfe an und ab. Auch zwischen den Kriegen war das schon so. Rang und Ruf des seinerzeitigen Königlich-Ungarischen-Orchesters waren umstritten. Nun kam die Vereinigung erstmals in den Westen, auf Deutschland-Tournee, um in den Wettkampf der internationalen Reise-Orchester einzutreten. Ein kühnes Unternehmen, offenbar der Konkurrenz nicht voll bewußt. Wie Budapest

immer schon im Schatten Wiens oder Prags oder auch Warschaus stand, was Orchesterkultur betrifft, so ist es offenbar bis heute geblieben. Das vorjährige Gastspiel der Prager war in seiner Art ein Treffer. Die diesjährige erste Tournee der Budapester durch Bundesdeutschland ist ein interessantes Kennenlernen, künstlerisch aber noch nicht mehr.

Die größten Säle in München, Stuttgart und Nürnberg, dazu Großhallen in orchesterlosen Städten von Nordrhein-Westfalen waren ausgewählt worden, diese Tournee zu stützen. Die Säle waren (in München und Bad Godesberg jedenfalls) auch dicht besetzt, auch aus Gründen der Neugier. Eines muß den Magyaren neidlos und bewundernd quittiert und gedankt werden: sie haben ausgezeichnete Streicher, weich, seidig und bestrickend schwelgerisch. Aber sie scheinen diesen Trumpf nicht recht auszuspielen zu wollen oder zu können. Für Vivaldi überzeichnen sie die Tutti, für Beethoven oder Brahms spulen sie allzu konventionell ab. Möglich, wahrscheinlich sogar, daß dies auch eine Frage der Leitung und der Proben ist. Am Pult stand Janos Ferencsik, seit Jahren Chefdirigent der Budapester Philharmonie in Oper und Konzert. Der jetzt 51jährige hat den Vorzug, ein Handwerker von Graden zu sein. Obendrein ist er wohlthuend eitelkeitsfrei. Für rhythmische Schwingungen bringt er alle naturhafte Instinktsicherheit mit. Für die geistigen Hintergründe und Zusammenhänge einer mitteleuropäischen Kunstmusik ist ihm diese Sicherheit fremder.

Das Herzstück der beiden Programme für diese Erstlingsreise waren wechselweise Bartóks „Konzert für Orchester“ (München) sowie die „Musik für Saiteninstrumente, Schlagwerk und Celesta“ (Godesberg). Wer die Musik für Saiteninstrumente, diese 1936 für Paul Sacher geschriebene Meisterpartitur der Moderne, etwa von den Londoner Philharmonikern in der Decca-Modellaufnahme unter Solti im Ohr hatte oder die kurz zuvor erst noch vom Kölner Gürzenich-Orchester unter Wand gebotene, der hatte damit vorzügliche Ortungspunkte für das Darstellungsniveau der Budapester. Was folkloristisch ist, gelingt den Budapestern authentisch, also der Finalsatz, auch der Scherzo-Satz noch. Was aber geistige Strukturen hat, also der fugative Kopfsatz und der chromatische Liedsatz, das entzieht sich ihnen weithin. Hintergründigkeit ist nicht ihre Sache. Welttrauer erstaunlicherweise auch nicht. Die Na-

turalismen in der Streichertechnik kommen stupend, auf eine exemplarische Weise exzessiv. Realismus und naiver Naturalismus sind auch die Kennzeichen der Darstellung für Vivaldis „Echo-Concerto“, wobei die solistische Echogeige aus dem Künstlerzimmer nebenan bzw. von der Empore tönste. Die Streicherchöre mit auffallend vielen Frauen an wichtigen Pulten werden unmäßig verdickt, zudem mit Klavierklang ausgewattiert. Auch hierin tun sich Welten auf: Musik als Geistform oder als Naturspiel verstanden.

Die Huldigung der Budapester an Brahms mit dem für den ungarischen Geiger Joachim geschriebenen *Violin-Konzert* und an Beethoven gab ihrer Deutschlandreise beifällige aufgenommene Sonderakzente. Der Mut und der Stolz, aber auch Eigenes, Ungewohnteres zu bieten, blieb höher zu veranschlagen.

Heinrich Lindlar

Bach, mit dem Rundbogen gespielt

München

Der junge Geiger und Konzertmeister des Münchener Staatsorchesters Otto Büchner spielte Bachs Chaconne aus der d-Moll Partita mit dem historischen Rundbogen, dem Vorläufer des heutigen geraden Bogens. Die Konstruktion des Rundbogens ermöglicht das Spannen und Lockern der Haare und damit auch das akkordisch-polyphone Spiel in der Form, wie es sich Bach zweifellos bei der Komposition seiner Werke für Solovioline gedacht hat. Büchner ging es dabei keineswegs nur um eine musikhistorische Demonstration im akademischen Studio-Format, sondern um die künstlerisch höchst lebendige Darstellung der in der Notenschrift dargestellten Klanggestalt. Für die Wiedergabe benutzte Büchner keinen original historischen Bogen, sondern die von dem Kasseler Konzertmeister Rolf Schröder im Jahre 1937 entworfene Neukonstruktion. Der volle satte und kräftige Klang widerlegte die von Albert Schweitzer noch in seiner Bach-Biographie geäußerten Befürchtungen, daß eine durch die Lockerung bedingte Weichheit und geringe Tragfähigkeit des Klanges die stilgerechte Verwendung des Rundbogens nur für kleinere Räume zulasse. Weiter machte das in der Phrasierung und der Dynamik sehr plastische und reich differenzierte Spiel die Einwände der Gegner des Rundbogens unverständlich, die der Ansicht sind, man könne mit diesem nur einen flächigen, gleichbleibenden Ausdruck erzielen, in dem die dramatische Lebendigkeit des barocken Stils erstarre.

Man muß Albert Schweitzer recht geben, daß man die Chaconne niemals mehr anders hören möchte, wenn man sie einmal in historisch getreuer Interpretation gehört hat. Das arpeggierende Brechen der Akkorde empfindet man dann wirklich nur als einen durch die Technik des modernen Bogens bedingten Notbehelf. Als Bachspieler von hohem Stilgefühl und höchst lebendiger Ausdruckskraft erwies sich der junge Geiger noch mit der temperamentvollen Wiedergabe der Sonaten mit Cembalo in A- und G-Dur, die er mit Karl Richter in virtuoser Übereinstimmung musizierte. Dieser selbst bestätigte seinen hohen Ruf als Bachspieler mit einer für den stillen Kirchenraum der Markuskirche fast zu üppig glänzenden virtuosens Wiedergabe der Chromatischen Phantasie und der B-Dur Partita.

Joachim Herrmann

Kammerkonzert mit Janigro Detmold

In einem gehaltvollen Kammerkonzert begegnete man Antonio Janigro mit seinen Zagreber Solisten. Bei den drei suitenartig etwas willkürlich zusammengestellten Streichersätzen „Sarabande, Gigue und Badinerie“ von Arcangelo Corelli verschob sich der Hauptakzent auf das Schwerblütige, bei dem von Janigro mit aller Meisterschaft und edlem, schlankem Ton gespielten Cellokonzert Antonio Vivaldis mehr in Bezirke des Impulsiven, Blutvollen, Leidenschaftlichen. Gioacchino Rossinis „Dritte Sonate für Streicher“ wurde prachtvoll musikalisch gebracht; hätte man ihr mehr Leichtigkeit und beschwingte Anmut im Sinne Mozarts und weniger Händelsches Pathos gegeben, hätte sie noch überzeugender gewirkt. Dafür erschien Paul Hindemiths „Trauermusik für Bratsche und Streicher“ mit dem gediegenen Stefano Passaggio als Solisten bewundernswert ernst, würdig, groß. Die „Konzertanten Improvisationen“ W. Kelemens fesselten durch starke Eigenart. Mozarts D-Dur-Divertimento KV 136 kam der mitreißenden Spielfreudigkeit der Musizierenden durch seine etwas lockere Haltung und die gelegentlich recht flüssige konzertante Führung der ersten Violinen offensichtlich glücklich entgegen. Die Zagreber hatten sich oft und lange für den stürmischen Beifall zu bedanken.

Erwin Josewski

Vom Domchor

Magdeburg

Was der Magdeburger Domchor in den sonntäglichen Gottesdiensten und in sonstigen liturgischen Veranstaltungen mit viel Hingabe und Können unter Gerhard Bremsteller leistet, das

bleibt in seiner Auswirkung mehr oder weniger beschränkt auf die daran teilnehmende Gemeinde, die nicht zuletzt deshalb aber an Zahl erfreulich groß ist. Daneben tritt der Chor jedoch auch im Musikleben der Stadt auf vielfache Weise in Erscheinung. Seit 1947 sind im Spätsommer Dornes Vespers an jedem Sonnabend zur Tradition geworden, in deren Rahmen zuletzt sämtliche Bachmotetten gesungen wurden. Dreimal wurde Dornes Messe in e-Moll im vergangenen Jahre aufgeführt, jedesmal gekoppelt mit einem zeitgenössischen Chorwerk. Ferner gab es eine Reihe von Vespers, in denen außer Motetten alter Meister auch Orgelwerke und Kammermusik des Barock dargeboten wurden. Solistisch wirkten an der schönen Remterorgel Bremsteller, sein Sohn Ulrich, und der junge Organist Horst Schneider.

Otto Bretthauer

Streichquartett von Schostakowitsch

Weimar

Mit Interesse sah man der Aufführung des 1950 entstandenen „Sechsten Streichquartetts“ von Schostakowitsch entgegen. Der reichlich produzierte, nunmehr 52jährige sowjetische Meister schöpft aus dem sicher bewährten Fundus folkloristischer Elemente und einem konservativen Formbewußtsein. Seine Musik ist deutlich für die Ohren seiner Landsleute bestimmt. Daß er dabei sich selbst treu bleibt, beweisen der Reiz der thematischen Erfindung, die Energie, weite Bögen musikalisch durchzuhalten, die Durchsichtigkeit der Stimmführung. Leider läßt die rhythmische Innervation Erwartungen diesmal unerfüllt. Auffallend die in jedem der vier Sätze wiederkehrenden Terzenketten, die naiv und bauernfängerisch „liebliche“ Erinnerungen wachrufen sollen, um sich dann ironisch-polyphon zu verwirren. Die authentische Wiedergabe besorgte das Moskauer Beethoven-Quartett, dem Schostakowitsch bei der Einstudierung beratend zur Seite stand. Bestechend die technische Vollendung des Klangkörpers, dessen vier Mitglieder nicht weniger als 35 Jahre ohne personelle Veränderung gemeinsam musizieren.

Otto Hesse

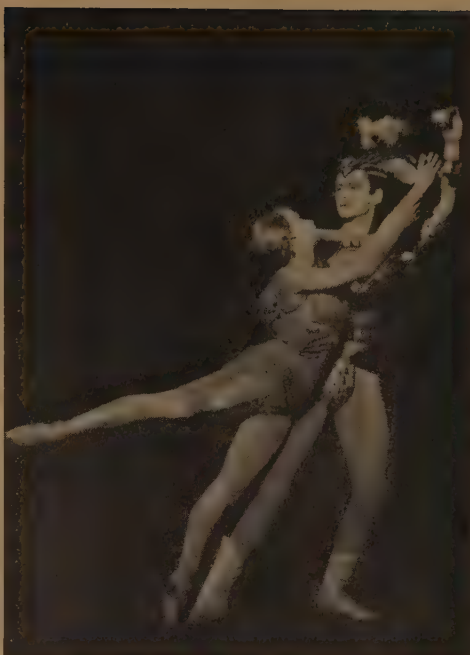
BALLETT

Henze, der Romantiker

München

Hans Werner Henzes jüngstes Bühnenwerk, das Ballett „Undine“, das in der Bayerischen Staatsoper zur deutschen Erstaufführung kam, bestätigt ziemlich eindeutig alle bisherigen Beobachtungen und Vermutungen, daß in dem heute zweiund-

dreißigjährigen Komponisten ein echter Romantiker steckt. Schon in dem frühen radikalen Reihemusiker klang, freilich versteckt, immer ein geheimer Impressionist mit. Jetzt ist der romantische Klang- und Ausdrucksmusiker offen erkennbar. Der alte deutsche Märchenstoff von dem kühlen, seelenlosen Zauberwesen Undine nutzte den sensiblen Klangsucher Henze durch seine phantasievoll schwebend zerfließende Unwirklichkeit besonders reizen. Das Libretto für dieses abendfüllende, dreiaktige Ballett ließ sich Henze von dem namhaften englischen Choreographen und Leiter des Königlichen, ehemaligen Sadlers Wells Balletts in London, Frederick Ashton, schreiben, um damit eine tanzgerechte Unterlage für die Komposition zu erhalten. Aber der Märchenstoff ist umgefärbt worden. Die Handlung ist nach Süditalien, in die neapolitanische Landschaft verlegt. Die höfischen Figuren sind in einfache Landleute verwandelt worden. Aus dem Ritter Hugo wurde ein sehnsüchtig schwärmender italienischer Fischer, aus der Gräfin Bertalda ein schlichtes Bauernmädchen und aus dem Vater Kühleborn der Beherrscher des Mittelmeeres Tirenio. Aber auch in diesem folkloristischen Gewand ist für Henze der Symbolgehalt der Titelfigur der gleiche geblieben. Ihr traumhaftes Geisterwesen, dem die unstillbare Sehnsucht der Jugend immer nachjagt, bildet mit ihrer dämonischen Umwelt den dramatischen Kontrast zu der harten Realität des Lebens, das im zweiten Akt durch ein im Sturm hart kämpfendes Segelschiff ein derb naturalistisches Sinnbild erhalten hat. Die beiden Sphären der Surrealität und Realität bleiben aber so eng miteinander verknüpft, daß sie sich beinahe unterschiedlos vermischen und ineinander übergehen. Damit fehlt diesem Ballett die innere dramatische Gespanntheit. Den gleichen Mangel weist auch die Partitur von Henze auf. Ihre Dynamik besteht eigentlich allein aus einem im ständigen Fluß befindlichen Farbwechsel von hellen oder dunklen instrumentalen Tönungen, der aber die Dramatik des Geschehens nicht in übersehbar gegliederte Tanzsätze ordnete, sondern illustrativ die seelischen Stimmungen spiegelt. Das Prinzip der Variation, des sich fortwährenden Wandels, verführt Henze zu einer an ihm ungewohnten Weitschweifigkeit. In der Thematik ist er bedenkenlos eklektisch, neapolitanische Volksmelodik soll verarbeitet sein, gefühlvolle Cellokantilenen wollen Zauberwirkungen hervorrufen. Allein im dritten Akt verhindern einige schärfere harmonische und rhythmische Ge-



Dulce Anaya und Heino Hallhuber in Henzes „Undine“ in München Foto: Felicitas

würze offensichtlich Strawinskyscher Provenienz, daß die Bewegung zu sehr ins Zerfließen kommt. Eine kleine konzertante Klavierepisode über Motive von Scarlatti allein wirft einmal einen Blick auf den musikalischen Geist des klassischen Balletts im 18. Jahrhundert, von dem Henzes „Undine“ weit entfernt ist. Das ebenso rat- wie planlose Durcheinander der Choreographie von Alan Carter war ein unklares Gemisch von klassischer Ballettartistik, Ausdruckstanz und naiver Pantomime. Fabius von Gugel hat sich bewußt real in seinen Bühnenbildern an die echte Romantik der süditalienischen Küstenlandschaft gehalten. Also war auch vom Bild her keinerlei Versuch zu einer strengerer Stilisierung unternommen worden. In der Titelrolle begeisterte die neu verpflichtete Primaballerina, die Kubanerin Dulce Anaya, deren fast durchsichtige körperliche Zartheit und schwerelose Anmut der Wesenhaftigkeit der lockenden Nymphe so unmittelbar verwandt schienen. Ausgezeichnet waren auch die anderen Solisten Inge Bertl, Franz Baur und Heino Hallhuber. Henze selbst dirigierte mit bemerkenswerter Umsicht, so daß man an der authentischen Wiedergabe der Partitur kaum Zweifel hegen

dürfte. Zwei Tage vor dieser Premiere hatte Hermann Scherchen in einem Musica-Viva-Konzert Strawinskys Ballettmusik „Agon“ gebracht, worin der jetzt schon klassische Altmeister letzte Abstraktion in strenger geistiger Askese anstrebt. Die Gegenüberstellung dieser Musik mit dem Werk von Henze genügt allein, die Situation der heutigen Musik zu demonstrieren.

Jochim Herrmann

FUNK

Mendelssohn — Blacher

Norddeutscher Rundfunk Hamburg

Zu den Gedenktagen, die in diesem Jahre zu absolvieren sind, gehört auch der 150. Geburtstag von *Felix Mendelssohn Bartholdy*. Man wird sich über den Komponisten neu orientieren müssen; allzu entschieden ist er seit der Wagnerzeit klassifiziert als oberflächlicher Schögeist. Wenn er auch über seine großen Zeitgenossen Urteile fällte, die tieferer Einsicht entbehrten — mit solchem Unverständnis steht er in der Musikgeschichte ja nicht allein da —, wenn auch nichts in seiner Musik auf die heute so gut wie vergessenen Neudeutschen verweist, so wäre es doch gut, das Bild von ihm zum Klassischen hin zu ergänzen. Der Norddeutsche Rundfunk Hamburg leistete in dieser Hinsicht einen wertvollen Dienst, indem er ein Frühwerk Mendelssohns, das noch niemals öffentlich aufgeführt wurde, für die „Ursendung“ produzieren ließ: die *Streicher-Sinfonia Nr. 10 in h-Moll* — der letzte Satz schließt allerdings in g — aus der Feder des Vierzehnjährigen, eine Gelegenheitsarbeit unter zehn gleichartigen Schwestern. Das Werk wurde im vergangenen Jahre von Mathieu Lange, dem Direktor der Berliner Singakademie, unter den Beständen der Berliner Deutschen Staatsbibliothek entdeckt, die dann das Originalmanuskript für die Vorbereitung einer Aufführung bereitwillig zur Verfügung stellte. Es handelt sich um ein frisches, in der melodischen Erfindung unmittelbar ansprechendes Stück von erstaunlich reifer Faktur, das in dem wichtigsten — fugisch komponierten — zweiten Satz Anklänge an die historische Linie Cherubini-Gluck aufweist, während das temperamentvolle Finale in ausgesprochen klassischer Haltung die stilbestimmende Kontur gibt. Mathieu Lange hat die Sinfonietta — wie man heute wohl besser sagte — mit dem Orchester des Funkhauses Hannover klarlinig und plastisch in der Thematik realisiert; am Vorabend

des Geburtstages des Komponisten wurde sie im Rahmen eines Gedenkkonzertes erstmalig in den Äther gestrahlt.

Die Presse durfte noch Kenntnis nehmen von einer zweiten Produktion, die am 20. Februar gesendet wurde, einer wahrlich anders gearteten von *Boris Blachers* „*Gesängen des Seeräuber O'Rourke und seiner Geliebten Sally Brown*“ für hohen Sopran, Chansonsängerin, Bariton, Sprecher, Sprech-Chor und Orchester. Den bildkräftigen, poetisch-derben Text schrieb Gregor von Rezzori, der in der Aufnahme auch selber den Sprecherpart übernommen hatte. Blacher legte eine seiner besten, faszinierendsten Arbeiten vor. Das Werk gerät teilweise in die Nähe Weills, erwies sich aber im ganzen als ein Konglomerat von sehr persönlicher Prägung. Kühn durchmißt Blacher den Ausdrucksbereich vom nur gesprochenen Wort über den rhythmisch und in den Tonhöhen fixierten, oft polyphon angelegten Sprech-Chor sowie die musikalisch geführte Chansonstimme bis zu der fast rezitativen Baritonstimme, dem auf stimmunggebende Vokalisieren beschränkten Sopran und der überaus sparsamen Instrumentalbegleitung. Vibraphon und solistische Streicher geben die Akzente: wenn man will, kann man in dieser „Kontrapunktierung“ der Songs und der recht intensiven Prosa ein spöttisches Augenzwinkern in Richtung des aufgefaseren Post-Webern-Stils erblicken. Hans Herbert Fiedler, in solchen Aufgaben zu Hause, sang den O'Rourke, Heidemarie Hatheyer, musikalisch erstaunlich sicher, frönte in dem Chansonpart der Sally ihren alten Kabarettliebe und sollte es nach dieser Probe öfter tun, Dorothea Förster-Georgi balancierte schwindelsicher auf ihrer extrem disponierten Vokalise, und Hans Schmidt-Isserstedt geleitete alle Genannten sowie den an noch schwierigeren Aufgaben gewöhnten Kammersprechchor Zürich und Mitglieder des NDR-Sinfonieorchesters sicher durch die musikalischen Fährnisse des Felsenlands, auf welches das Paar der Story nach verschlagen ist.

Claus-Henning Bachmann

FERNSEHEN

Smetanas „Verkaufte Braut“

Hamburg

Wenn wir als Grundforderung beim Opern-Fernsempfang aufstellen, daß die klangliche Güte eigentlich die technisch ja stärker begrenzte bildliche Qualität übertreffen könne und solle — was häufig nicht der Fall ist — dann dürfen wir die Eurovisions-Aufführung der Oper „Die verkaufte

Braut von Smetana in der Übersetzung von Jonolka unter der Regie des Münchener Kurt Wilhelm im Studio Hamburg als Spitzenleistung des Fernsehjahres ansehen. Dank des von den Tonmeistern Karl-Heinz Schlüter und Karl O. Koch angewandten vierspurig-variablen Aufnahme-Wiedergabeverfahrens lassen sich die vier Klangkomponenten Solisten—Chor—Orchester—Raumgeräusche so subtil mischen, daß bei der Aufführung ein stets vom ästhetischen Empfinden her kontrollierbares Klangergebnis entsteht. Den hierfür zugrunde liegenden Partiturlang realisierte Laszlo Somogyi einige Wochen vorher in Köln mit dem Sinfonieorchester und Chor des Rundfunks und mit den stimmlich sehr schön besetzten Solistenpartien der Damen Roesler, Schlemm, Fischer-Dobbelstein, Protero und der Herren Wolfram, Pohlmann, Förster, Francl, Czerwenka, Weikenmeier, Weckbrodt. Die Schauspielerbesetzung für das Nachspielen der sängerischen Interpretation machte sich zunächst mit den Sängerkollegen in Köln persönlich bekannt und vollendete (im wahren Sinne!) die Einstudierung unter Kurt Wilhelm mit Proben und Aufführung im Hamburg-Lokstedter Studio. Die überzeugend sing- und sinngetreue Nach-Interpretation lief die drei Akte lang in wunderbarer Einheitlichkeit und Eindrucksstärke ab. Womit zugleich dem bisherigen Streitthema, ob Direktspiel oder Doubeln, die beide ihre künstlerische Berechtigung haben, endlich in befriedigend vorbildlicher Weise der Segelwind entzogen sein dürfte. Das Gegenspielertrio — Hans Micha, Heiratsvermittler Kecal und Vater Kruschina — war mit dem ebenso intensiv wie sympathisch agierenden Jürgen Goslar, mit dem wichtigtuertisch-massiv mimenden Fritz Eckhardt und dem bärbeißig dreinschauenden Hugo Lindner glänzend besetzt. Als Braut Maria gab die schlanke Herta-Maria Perschy, der allerdings Anny Schlemms Stimme nicht ganz entsprach, eine gute, nur manchmal etwas städtisch verhaltene Deutung der Rolle. Eine feingezzeichnete Gestalt war auch Gunnar Möllers tölpeliger Wenzel. Die Mütterdarstellerinnen Katharina Brauren und Olga von Togni und vom Zirkusvölkchen Vera Tschedowa, Max Walther Sieg und Günter Erschke gestalteten die Singrollen ebenso eindrucksvoll nach. Boris Pilato mit seiner Gruppe ergänzte in schöner Weise das volkstänzerische Bewegungselement der Oper. Ausgezeichnete Blickwinkel in Jahrmarkt, Schenke und Bauernstuben ergaben die Dekorationen von Karl-Hermann Jokschi. Darin brachte Kurt Wilhelm unter

sorgfältigster Mitarbeit der Kameragruppe Grack—Rahn—Ritter—Zeh und des Bildmeisters Batty eine so gleitende, poetische Bildführung zustande (abgesehen von einigen doch wohl allzu raschen, filmischen Blickwechseln), daß man über die Innigkeit und menschliche Gefühlsnähe der an vielen warmherzigen Einblicken reichen Einstudierung ehrlich erfreut war. Ernst Koster

Ballett mit konkreter Musik

Frankfurt

Eine stark fesselnde Fernsehaufführung im Studio Frankfurt war die choreographische Schöpfung „Orphée“ von Maurice Béjart (Le Ballet-Théâtre de Paris). Acht Episoden von anderthalbstündiger Dauer stellen in heutiger Sicht das Schicksal des antiken Paares dar. 1. Ein Mann Orpheus (Maurice Béjart), zwischen grauen Mauern allein mit seinem Schatten (Michèle Seigneuret), findet ein Mädchen Euridice (Tanja Bari). 2. Er flieht vor neuerlicher Verlassenheit. 3. Er gerät in eine Gruppe junger Menschen und begegnet Euridice von neuem. 4. Er findet sich mit ihr umringt von soldatischen Gestalten. Bei einem Luftangriff wird Euridice getötet. 5. In vegetativer Einsamkeit erscheint ihm das weibliche Idol der Venus (Janine Monin), das ihn auf Euridice weist und sich in eine Totenmaske verwandelt. 6. Orpheus sucht Euridice in unterweltlichen Gefilden, besiegt im Kartenspiel den Tod, weckt Euridice, doch sinkt sie beim Aufstieg ins Leben tot zurück. 7. Er wird auf einem monumentalen Platz nach einer demonstrativen Rede von der Volksmenge erschlagen, sein erstorbenes Ich und der Sinn seines Lebens werden ins Gegenteil verkehrt und erhöht. 8. Die „Verklärung“ schenkt ihm die Gabe des überweltlichen Gesanges; er enthebt sich mit Euridice und seinem Schatten in die Region der abgeschiedenen Seelen.

Hinter dieser programmatischen Andeutung möge man die hervorragend psychisch-optische Stilisierung eines schwierigen Themas erkennen, die man als tänzerische Symbolumsetzung bewundern konnte. Die Bewegungsmöglichkeiten des menschlichen Körpers sind begrenzt; aber wie hier von Béjart gerade jene Gestik herausgebracht worden ist, die dem Thema sowohl antike Größe und Distanz, wie starre seelische Grundschichtigkeit und dennoch tänzerische Blutwärme abgewannen, das war meisterhaft und auf dem Felde des modernen Tanzes durchaus einzigartig. Anknüpfungspunkte mag man in den mythischen Tanzchorwerken eines Rudolf von Laban um 1925 oder



Maurice Béjart und Janine Monod
im Ballett „Orphée“ Foto: Beht

im „Sacre du Printemps“ Strawinskys um 1911 sehen. Das außerordentlich sorgsam durchtrainierte Ensemble von 15 Personen bewährte sich in dem Werke Béjarts auf das beste.

Die einzelnen Szenen besaßen trotz ihrer oft beträchtlichen Ausdehnung durchgehende inhaltliche Spannung. Lediglich das „Verklärungs“-Finale, eine Gloriele aus metaphysischer Anrufung und Beseligung, hatte einige Längen. Aber dieses war mehr dem Komponisten Pierre Henry zuzuschreiben und zu verzeihen, der aus dem intensiven Wunsch, mit musikalischen Mitteln hier einen unbekannten Himmel zu wölben, alle Register ausnutzte — ohne daß dann der Choreograph es hat wagen mögen, das fertige Tonband dieser Szene hier und da zu kürzen. Die Musik — treffender: der klangliche Untergrund dieses Ballettes setzt die Linie fort, die von George Antheil mit dem „Ballet Mécanique“ begonnen und vor kurzem mit einer elektronischen Ballettmusik von Henk Badings weitergeführt worden ist. Pierre Henry bezeichnet sie als „konkrete Musik“. Sie

ist ein Kompositum von Schlagzeug-, Klavier- und Cembaloklängen, von solistisch oder chorisch verwendeten Flüster-, Sprech-, Ruf- und Singstimmen, die allesamt elektroakustisch moduliert sind, und von elektronisch erzeugten Klängen sowie Maschinen- und Luftangriffsgeräuschen. Dieses alles wirkte nicht übertrieben effektsuchend, sondern es war mit feinem akustischem und klangsymbolischem Empfinden aufeinander und auf die dramatischen Situationen der Tanzfabrik abgestimmt worden. Der Komponist tappte nicht im Niemandsland gestalterischer Nebulosität. Die klangliche Abfolge erschien nicht als bloße Häufung disparater Lautgruppen, ein Eindruck, der leicht bei Klangwerken entsteht, die aus elektronischen Effekten montiert sind.

Das Szenenbild von Rudolf Kűfner deckte sich völlig mit dem archaisch-prähistorischen Akzent und den Grundtönen einer zeitlosen Gültigkeit und unerbittlichen Schicksalsstrenge, die Béjarts Stilisierung auszeichnete. Gähnende Räume, einige unwirkliche Striche und angedeutete pflanzliche

Organismen, überlebensgroße Röntgenschemata vom Blutkreislauf im menschlichen Kopf und Oberkörper, schwebende Seelenhüllen — davor die völlig unauffällig, nur als Tänzer gewandeten Gestalten: ein bezwingender Anblick. Küfners Kameraregie wurde mit langen und geschickt gewählten Einstellungen (darunter zwei, drei nötige dramatische Porträts in groß) dem Stil der Choreographie völlig gerecht. Keinesfalls vermißte man in der Aufführung den Bühnenraum. Sie

erschien darum ganz fernsehgemäß, weil das flächenhafte Entrücktsein der klanglichen und visuellen Inhalte das Ganze noch mehr in die imaginär überzeugende Symbolsphäre verlagerte. Es bleibt im Zuschauer die langwährende Nachempfindung von einer Tiefenlotung, die dank des bewußten Eintauchens des Komponisten und des Choreographen in Ausdruckselemente des Kollektiv-Unbewußten ihre Bedeutsamkeit erhielt:

Ernst Koster

MUSICA-UMSCHAU

Über den Umgang mit Kritiken

Längst ist auch hier ein Knigge für die Geknickten fällig: wie feilsche ich am praktischsten mit Kritikern à la „Wir sind noch einmal davongekommen“? Gesetzt den Fall, die Sängerin Mathilde von der Atemnot aus Trillerdrauffingen macht eine Konzerttournee, den Koffer voller Noten und Kritiken, die sie fein säuberlich in ein Album klebte (meist sind Erscheinungsdatum und Zeitung anzugeben vergessen) und nun in aller Musikwelt herumreicht. Was hat es für einen Sinn? Man empfiehlt sich mit Hilfe von dokumentarisch festgelegten Pressezeugnissen. Das Gedruckte findet Abnehmer. Man fühlt sich verstanden und erneut bestätigt auf Grund der zahlreichen Kritik-Ausweise, die im Durchschnitt alle das gleiche sagen. Die schlechten Kritiken sind naturgemäß nicht im Album aufzufinden, abgesehen davon, daß man auch Urteile günstiger Art auf raffinierte Weise aus einer schlechten Kritik zusammenmontieren kann, wovon reichlich Gebrauch gemacht wird.

Erich Kleiber schreibt am Nachmittag des Montags, am 31. Juli 1939, aus Montevideo seiner Frau: „Bis dahin habe ich die Kritiken der ersten drei Konzerte besorgt und schicke sie Dir, so daß Du sie in Genova oder Cannes findest. Sie scheinen alle verdächtig gut zu sein.“ Schrieben sie wirkliche Köenner von Kritikern, weiß der Beurteilte streng zu unterscheiden zwischen Reportage, Rezension, Referat und einer echten Kritik, weiß er um den wirklichen Maßstab der Kritik?

Kritiken ernstzunehmender Form haben Seltenheitswert. Ihre fundierte Sachkenntnis, ihr Stil, ihre Urteilsprägnanz, ihr schöpferischer Individualismus, sie geben der Kritik ihren Wert, ihre Glaubwürdigkeit, ihr Gewicht. Es geht hier um ein waches Aufnehmen und Einschätzen von Kri-

tiken, einfach um ihre Gültigkeit oder Überflüssigkeit, um ihren Charakter oder um ihre Belanglosigkeit. Der bedeutende Künstler steht durchaus in einem Vertrauensverhältnis zur wesentlichen, also zur produktiven Kritik, die selber Kunstwerk, Kunstwert für sich sein will. Kritiken dieser Prominenz haben Geltung, und ein negatives Urteil ist oft für die Erkenntnis fördernder als ein fragwürdiges Lob. Wird es aber durch eine faszinierende Leistung geradezu herausgefordert, so klingt es doppelt klar und angenehm. Die verlässliche Kritik, erkennbar am Esprit der Interpretation, an der Hilfestellung, die sie gibt, meßbar am Geschmack der Darstellung, am Meiden aller konventionellen Phrasen, die verlässliche Kritik ist es, die errichtende Funktionen hat, Kunst und Künstler trägt und mit ihnen ein Bündnis eingeht, das Veredelnde Tat und Belebung werden zu lassen.

Kritik hat immer befruchtender Regen zu sein. Die zuverlässige, urteilgestaltende, abwägende und sichtende Kritik lieben und ehren heißt zugleich, sich vom Durchschnittlichen, Althergebrachten und Minderwertigen distanzieren und zwischen Gut und Böse endlich einmal unterscheiden lernen, damit das Schlechte eingedämmt wird, dem sich allzu viele aussetzen, bewußt oder unbewußt. Um der Würde der Kritik willen muß es gesagt werden, um ihrer geistigen Zucht und inneren Ordnung willen.

Gerhard Krause

IN MEMORIAM

Viktor Keldorfer †

Am 28. Januar 1959 verschied in Wien der hochgeschätzte Nestor des Wiener Musiklebens Hofrat Prof. Viktor Keldorfer im 86. Lebensjahr. Am 14. April 1873 in Salzburg geboren, kam er nach

Absolvierung des Mozarteums schon 1892 als junger Lehrer und Chordirektor nach Wien, wo er dank seiner Fähigkeiten bald eine führende Rolle im Chorwesen erlangte, die er über ein halbes Jahrhundert lang innehaben sollte. 1910 wurde er als Nachfolger Kremers Dirigent des Wiener Männer-Gesang-Vereins. Seit 1922 war er dann Chorleiter des Wiener Schubertbundes, den er in unermüdlicher Arbeit zu künstlerischer Höhe emporführte und mit dem er vor allem die Schubertschen Männerchorwerke liebevoll pflegte, deren Gesamtausgabe wir ihm auch verdanken. Dem 50-Jährigen wurde 1923 der Professortitel verliehen, und bald stieg sein Ansehen, so daß er zum Bundeschorleiter des Ostmärkischen Sängerbundes gewählt wurde. Ein Höhepunkt seiner Laufbahn war es, als er im Schubertjahr 1928 bei dem gesamtdeutschen Wiener Sängerbundesfest in der auf einer Praterwiese errichteten riesigen Sängerkuppel einen Massenchor von 40 000 Sängern leitete und damit ungeheure Wirkung erzielte. Ihm und seinem Schubertbund widmete Richard Strauss sein Chorwerk „Die Tageszeiten“, das Keldorfer mit großem Erfolg zur Uraufführung brachte. Er selbst schrieb eine Fülle von Männerchören. Die vielen Freunde des Dahingegangenen in aller Welt werden dem unvergeßlichen aufrechten Manne ein ehrendes und liebevolles Andenken bewahren.

Egon Kornauth

Walther Gmeindl †

In seiner Vaterstadt Hainburg an der Donau starb unerwartet im 69. Lebensjahr Walther Gmeindl, als Professor der Berliner Staatlichen Hochschule für Musik in den Jahren 1922 bis 1945, des Konservatoriums der Stadt Wien seit 1947 und der Wiener Staatsakademie der Musik seit 1952. Lehrer einer unübersehbaren Zahl von Komponisten, Dirigenten und Orchestermusikern. Er hatte bei Franz Schreker in Wien studiert und dann zunächst als Studiendirektor und Kapellmeister am Münchener Opernhaus unter Bruno Walter gewirkt. Seit seiner Jugend trat er mit ansehnlichen Kompositionen hervor, von denen der „Gesang der Idonen“ op. 7, Drei Orchesterstücke op. 12, die Kammer-symphonie für 24 Instrumente, die Partita, Chorwerke und ein 1955 bei Radio Bremen uraufgeführtes Symphonisches Konzert für Klarinette und Orchester sowie die wertvollen Bearbeitungen im „Volksliederbuch für die Jugend“ genannt seien. Viele seiner Partituren fielen leider dem Krieg zum Opfer. Unmittelbar vor seinem

Ableben vollendete er noch ein Klavierkonzert, dessen Uraufführung bevorsteht. Gmeindl war ein dynamische, leidenschaftliche Künstlerpersönlichkeit von universaler Bildung, Prototyp des Österreichers, Weltmann und glänzender Pädagoge. Er vereinigte in Berlin und Wien Lehraufträge für Theorie, Komposition und Dirigieren und bildete u. a. die Komponisten Fussan und Pepping und die Dirigenten Celibidache und Romansky aus. Das von ihm geleitete Orchester der Berliner Hochschule hat er in Konzerten mit Solisten wie Feuermann, Giesecking, Kulenkampff und Schnabel zu einem wichtigen Faktor im Musikleben der Reichshauptstadt gemacht. Schallplatten mit dem Berliner Philharmonischen Orchester zeugen von seiner technisch vorbildlichen, temperamentvollen und durchgeistigten Art zu dirigieren. Den großartigen Lehrer, perfekten Partiturspieler und fortschrittlichen Komponisten werden seine Schüler und Freunde ebenso wenig vergessen wie den gütigen und humorvollen Menschen.

Siegfried Goslich

Cläre von Conta †

Kürzlich starb in Aachen die feinsinnige Sängerin und erfolgreiche Pädagogin Cläre von Conta. In den bewegten Jahren zwischen den beiden Weltkriegen war sie eine der besonders gefeierten Oratorien- und Liedersängerinnen. 1883 in Karlsruhe geboren, in der kultivierten Atmosphäre der badischen Residenzstadt zusammen mit Wilhelm Hausenstein aufgewachsen, war sie durch ihre feinsinnige künstlerische Art um den menschlichen Ausgleich der sich im Elsaß begegnenden Kulturen bemüht. Als Schülerin der Münchener Gesangspädagogin Rohs-Brajnin nahm sie in außerordentlich lebendiger Art Anteil am neuen Musikschaffen der Zeit und war insbesondere freundschaftlich eng verbunden mit Max Reger und Richard Wetz. Ihre außerordentliche künstlerische Gestaltungskraft erhielt sie sich bis ins hohe Alter; ihre überlegene und edle Menschlichkeit besiegte die schwersten Schicksalsschläge der Zeit nach dem zweiten Weltkriege und ließ sie sowohl in Erfurt als in Aachen mit ihrem Gesangsunterricht eine pädagogische Tätigkeit entfalten, die noch wesentlich über das sehr hohe Maß des Artistisch-Fachlichen hinausging und so einer aufgeschlossenen Jugend die Leuchte bester Tradition weitergab, was sehr viele stille Menschen in Deutschland ihr nie vergessen werden.

Theodor B. Rehmann

ZUR ZEITCHRONIK

Ein neuer Fernsehsender in Bayern

Der neue bayerische Fernsehsender von 10 kW Bild- und 2 kW Tonleistung, der im Auftrag des Bayerischen Rundfunks für Betrieb im Band I gebaut wurde und der zur Versorgung der Gegend um Bayreuth und Hof bestimmt ist, ist vor kurzem in Betrieb gegangen. Unser Bild zeigt zunächst die gesamte Sendeanlage auf dem Ochsenkopf im Fichtelgebirge. Der ohne UKW-Antenne 163 m hohe, in Spezialkonstruktion erstellte Sendeturm enthält in seinem unteren Teil die Senderäume für Fernsehen und UKW, die Postempfangsstelle für die Richtfunkverbindung zu den Studios; außerdem ist darin eine Reihe von Aufenthaltsräumen für das Bedienungspersonal sowie die gesamte Starkstromanlage mit Trafostation untergebracht. Sämtliche Senderäume sind mit einer Klimaanlage versehen. Am Sendenast sind an der Spitze die UKW-Antenne und darunter eine vertikalpolarisierte Fernseh-Antenne montiert, die der Abstrahlung der Sende-Energie in die vorgesehenen Bereiche dienen.

Polen bereitet Chopin-Jahr vor

Die 150. Wiederkehr von Friedrich Chopins Geburtstag wird im Jahre 1960 in Warschau besonders festlich begangen werden. Chopin-Gesellschaft und Chopin-Institut bereiten einen Internationalen Kongreß der Musikwissenschaftler vor, der sich insonderheit mit stilkritischen musikhistorischen Fragen beschäftigen wird. Er findet vom 15. bis 22. Februar 1960 in Warschau statt. Anschließend bis zum 13. März wird der 6. Internationale Chopin-Klavierwettbewerb, ebenfalls in Polens Hauptstadt, durchgeführt. Ferner sind ein Komponisten-Wettbewerb „Hommage à Chopin“ und ein internationaler Plakat-Wettbewerb vorgesehen. Polnische Künstler werden im In- und Ausland das Gesamtwerk Chopins auf-führen. — e.

England feiert Purcell und Händel

Sommerfestspiele sind in England vorgesehen, die in den 200. Todestag Händels und an den 300. Geburtstag Purcells erinnern. Die Eröffnung ist für den 8. Juni 1959 vorgesehen. Covent Garden bringt die Händel-Oper „Samson“. Die Sattler's Wells Opera wird sich für „Rodelinde“ und „Semele“ einsetzen. In der Festival Hall soll ein Gedächtniskonzert stattfinden, das Benjamin Britten und Sir Arthur Bliss leiten. In zahlreichen Kirchen wird insbesondere des geistlichen Werkes von



Neuer Fernsehsendeturm auf dem Ochsenkopf

Foto: Werkbild Siemens

Händel und Purcell gedacht. „Old Vic“, das Lon-

doner Shakespeare-Theater, kündigt eine Neuinszenierung von Shakespeares „Sturm“ an, zu dem Purcells Musik erklingen wird. Im Britischen Museum wird eine Ausstellung wertvoller Manuskripte von Händel und Purcell gezeigt. — s—

Kalender der Festspiele 1959

März

Weiden: Musiktage, 16.—18. März

April

Kassel: Spohr-Gedenktage, 4.—6. April

Halle: Händel-Festspiele, 11.—19. April

Berlin: Händel-Tage, 14.—16. April

Stuttgart: Zeitgenössische Musik, 24.—26. April

Mai

Lüdenscheid: 16. Kleines Musikfest, 2.—3. Mai

Wiesbaden: Mai-Festspiele, 7. Mai — 7. Juni

Florenz: Maggio Musicale, 7. Mai — 15. Juli

Prag: Prager Frühling, 12. Mai — 3. Juni

Salzburg: Musikalischer Frühling, 15.—31. Mai

Kopenhagen: Musikfestival, 17.—31. Mai

Bordeaux: Festspiele, 19. Mai — 3. Juni

Schwetzingen: Festspiele, 21. Mai — 21. Juni

Bergen: Musikfestival, 30. Mai — 15. Juni

Wien: Wiener Festwochen, 30. Mai — 21. Juni

Elman: Händel-Fest, 31. Mai — 7. Juni

Stockholm: Festspiele, 31. Mai — 14. Juni

Glyndebourne: Opernfestival, Mai — Juni

Juni

Straßburg: Festspiele, 5.—20. Juni

Heilbronn: Musiktage, 5.—14. Juni

Helsinki: Sibelius-Fest, 6.—17. Juni

Würzburg: Mozart-Fest, 13.—28. Juni

Konstanz: Musiktage, 14. Juni — 15. Juli

Holland: Festspiele, 15. Juni — 15. Juli

Nürnberg: Orgelwoche, 20.—28. Juni

Göttingen: Händel-Fest, 27. Juni — 5. Juli

Granada: Festspiele, 20. Juni — 2. Juli

Ludwigsburg: Mozart-Fest, 27. Juni — 5. Juli

Düsseldorf: Musiktheater des 20. Jahrhunderts

Zürich: Juni-Festspiele

BLICK IN DIE WELT

Mehrstimmigkeitsformen
auf dem Balkan

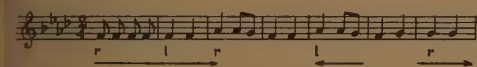
Wer die Länder des Balkan nach musikalischen Volkstraditionen durchstöbert, der erlebt immer wieder neue Seltsamkeiten. Die jahrhundertlange Abgeschlossenheit vom Abendland, die Verzahnung mit dem Orient, die Symbiose unzähliger äußerst verschiedener Völkerschaften, die Heimlichkeit der Gebirgstäler und die Zurückgezogenheit derer, die in die Berge gingen, um gegen die Unterdrücker zu kämpfen, das alles hat die Er-

haltung und das gleichzeitige Nebeneinander einer unübersehbaren Stil- und Formenfülle verursacht.

Ich möchte in diesem Zusammenhang die Aufmerksamkeit zuerst auf eine Erscheinung in *Süd-rumänien* lenken. Dort beginnt der Pfingstsonntag damit, daß die Frauen eines Dorfes in der frühen Morgenstunde — noch vor Sonnenaufgang — zu den Gräbern ihrer Verwandten gehen. Ich erlebte diesen Totenbesuch in dem großen oltenischen Dorf Birca nahe der bulgarischen Grenze. Einige 50 ältere Frauen, alle in Schwarz gekleidet, kamen um vier Uhr morgens zum Friedhof, jede zu ihrem Grab, um ihren Toten zu betrauern und ihm eine Totenklage zu singen. Dabei steigert sich die Sängerin schon nach wenigen Tönen in einen solchen fast ekstatischen Schmerz hinein, daß das Atemholen zwischen den einzelnen Melodiezeilen nur noch in einem krampfhaften Schluchzen vor sich geht, in dem der ganze Leib erbebt. Die Melodien haben ein verschiedenes Profil. Der Rhythmus ist frei, das Tempo hängt von dem Temperament der Sängerin ab. Keineswegs ist etwa eine gleiche absolute Tonhöhe der Finalis, eine gleiche Tonart gewählt. Nichts scheint vorhanden zu sein, was nach unseren Vorstellungen die Einheit einer polyphonen Musik gewährleisten würde. Und doch kann man nicht daran denken, daß alle diese Sängerinnen in individualistischer Absonderung nur so laut singen, um ihre Nachbarinnen nicht zu hören und sie zu übertönen. Natürlich ist, wiewohl jede Frau ihrem Grab und ihrem Toten und ihrem Schmerz singt, eine sehr feste Gemeinschaft da: man geht gemeinsam zur Klage, man wählt nicht eine Stunde, in der man mit seinem Schmerz allein sein kann. Darf man nicht daran denken, daß dieses merkwürdige polyphone, polyrhythmische, polytonale Zusammenklingen der vielen Melodien, eben doch eine besondere Art der Mehrstimmigkeit darstellt, bei der die Einheit des musikalischen Phänomens eben einmal nicht durch ein musikalisches Prinzip der „Satztechnik“, sondern durch ein gesellschaftliches oder ein brauch-tümliches Prinzip des Gemeinschaftserlebnisses gewährleistet ist?

Diese Auffassung bestätigt sich, wenn wir nun einen Blick auf einen zweiten Vorgang werfen, der bei aller Verschiedenheit der Situation doch ein verwandtes Prinzip zu realisieren scheint. Wir machen dabei eine Exkursion in das Land der „schwarzen Berge“. Die *Montenegriner* sind bei ihren jugoslawischen Landsleuten als absolut un-

musikalisch bekannt. Mir scheint dieses negative Urteil bei einem Volk, das heute noch ungebrochen die Improvisation des Heldenepos pflegt, mehr als problematisch. Das Andersgeartete erscheint in den Augen des Kritikers allzu leicht als ein Negativum. Immerhin aber muß eine Tatsache wie die folgende schon sehr nachdenklich stimmen. Im Vergleich zu den übrigen südslawischen Stämmen sind die Montenegriner anscheinend ziemlich arm an Volkstanzformen. Die allgemeinste Form ist das „Zetsko kolo“, eine kurze, sehr pathetische Melodie mit einem engen Ambitus von nur drei Tönen. Zu ihr wird der einfache „Pilgerschritt“ getanzt, das heißt, drei Schritte nach rechts im Kreis und einen nach links, etwa so:



Zu dieser Melodie werden allerhand Texte verschiedenen Inhaltes improvisiert, ähnlich wie zu der Typenweise unseres alpenländischen Schnaderhüpfels. Eine Variante dieses Tanzes ist das „Crnvičko kolo“, das nur um ein wesentliches schneller, leidenschaftlicher, weniger pathetisch, etwas gehüpft getanzt wird und häufig den Nachtanz zum Zetsko kolo bildet. Daneben aber gibt es noch eine andere Art des Tanzens, die so charakteristisch für das Land zu sein scheint, daß mir ein Montenegriner auf meine Frage nach dem Namen des Tanzes die Antwort gab, er heiße einfach „Crnogorsko kolo“, das heißt „montenegrinischer Tanz“. In der Tat sah ich diesen Tanz ebenso an der Küste, wie in den Bergen und im flachen Hinterland.

Dieser Tanz wird von einem Paar ausgeführt, das sich nur für eine ganz kurze Weile zusammenfindet und dann wieder in die große Gemeinschaft zurücktritt. Mit merkwürdigen Flügelbewegungen der Arme stellen sich die beiden Tänzer einander gegenüber und springen mehrmals um einander herum, geben sich einen Kuß und gehen wieder auseinander, um den Platz für das nächste Paar frei zu machen. Dieser Tanz geht ohne Musik vor sich — wenn man eben nicht das leise Patschen der Opanken auf dem Steinboden des „Gumno“, des kreisrunden Tanzplatzes, als Musik anspricht. Und was hindert uns eigentlich daran, diese Definition zu treffen?

Dieses Crnogorsko kolo wird sehr lebhaft gehüpft, viel lebhafter als das Crnvičko kolo, ganz zu schweigen vom Zetsko kolo. Und doch ge-

schieht es nun, daß die anwesenden Personen, von denen ja immer nur ein Paar zum Crnogorsko kolo antreten kann, sich zum Kreis fassen, anfangen zu singen und sich um das tanzende Paar herum im Zetsko kolo oder im Crnvičko kolo bewegen. Tempo und Intensität der beiden gleichzeitig ausgeführten Tänze stimmen in nichts überein. Und wenn wir, wie wir eben beschlossen haben, das Trippeln der Opanken als die Musik des Crnogorsko kolo ansehen, so steht auch diese „Musik“ in keinem Verhältnis zu dem Gesang, den die Reigentänzer singen. In keinem Verhältnis? Gehören diese beiden gleichzeitig ausgeführten Tänze etwa nicht zusammen? Ist es etwa nicht eine Gemeinschaft, eine Einheit, die nun auch das tänzerisch-musikalische Geschehen dieser Zweistimmigkeit, dieses Gegeneinander der zwei „Stimmen“, welche in Tempo und Rhythmus und natürlich auch im Phasenbeginn nicht übereinstimmen, zu einem einheitlichen zweistimmigen Gebilde macht?

Es gibt sogar noch eine andere Kombination, die das Phänomen noch seltsamer gestaltet. Es kann nämlich geschehen, daß das Zetsko kolo nicht von seiner schnelleren Variante, dem Crnvičko kolo ersetzt wird, sondern daß sie gleichzeitig gesungen und in zwei konzentrischen Kreisen („kolo u kolu“) gleichzeitig getanzt werden: in einem äußeren Kreis bewegt sich langsam und feierlich das Zetsko kolo, und innen, gleichsam als Ersatz für den Paartanz des Crnogorsko kolo bewegt sich der kleinere Kreis im Crnvičko kolo. Und beide Kreise singen ihr Lied, der äußere langsam, der innere schneller. Unabhängig voneinander? Ohne aufeinander Rücksicht zu nehmen? Wenn man Zeuge einer solchen Begebenheit ist und die Gleichzeitigkeit der beiden Lieder hört, so kann ein Zweifel über die Einheit des musikalischen Gebildes nicht mehr bestehen. Die beiden selbständigen Melodien reiben sich unerhört aneinander, aber sie bilden einen grandiosen und imposanten, barbarischen aber stolzen Zusammenklang, der ganz der „široka duša“, der weiten Seele des Montenegriners und der großartigen Schönheit und Wildheit seiner Bergwelt zu entsprechen scheint.

Eine solche „Mehrstimmigkeit“ ist freilich nicht am Notenbild zu studieren. Das Notenbild ließe nichts von den Gesetzmäßigkeiten erkennen, denen das Zusammenschwingen der simultan gesungenen Melodien unterworfen ist. In Wirklichkeit ist das Prinzip des Zusammenklanges ein

außermusikalisches, ebenso wie in den pfingstlichen Totenklagen der Rumänen. Vielleicht ist das Wirken dieses außermusikalischen Gesetzes in der Entstehung unserer Mehrstimmigkeit viel wichtiger, als wir allgemein annehmen.

Felix Hoerburger

PORTRÄTS

Joseph Haas 80 Jahre

Am 19. März vollendet Joseph Haas sein achtzigstes Lebensjahr. Er dürfte heute der Senior der deutschen Komponisten sein. In den Jahren um den ersten Weltkrieg gehörte der Max-Reger-Schüler der Avantgarde der neuaufbrechenden jungen Musik an. Mit Kammermusikwerken und Liedern hatte der aus Maihingen im schwäbischen Ries stammende Lehrersohn, der von 1911 bis 1921 als Kompositionslehrer am Stuttgarter Konservatorium wirkte, aufhorchen lassen. Und kritische Stimmen glaubten damals, daß seine kühne Schreibweise der zukünftigen Musik zum Verhängnis werden und der Lehrer „Gift in die Seelen der musikalischen Jugend, der Hoffnung des Vaterlandes, legen könne“. Mit Paul Hindemith zusammen hatte er auch die ersten Kammermusikfeste von Donaueschingen geleitet. Der Komponist Haas hatte aber recht bald eine eigene Position bezogen, und es war zweifellos sein hohes, von pädagogischer Verantwortlichkeit geleitetes schöpferisches Bewußtsein, das ihn davor zurückhielt, sich in das suchende Abenteuer nach neuen Klangmaterialien und Gestaltungstechniken zu stürzen oder sich in die Gefolgschaft einer Richtung zu begeben. Seine Devise lautete: *„Derjenige, der Musik schreibt, die die Menschen nicht erfreut und der vor allem nicht an die Hörer denkt, ist kein Künstler. So haben die großen Alten gedacht, so denke auch ich.“* Das Schaffen von Haas hat immer unter diesem Ethos der Verbindlichkeit gestanden; es hat sich niemals eigenwillig isoliert, sondern war immer für einen Kreis oder eine Gemeinde bestimmt. Aus dieser ehrlichen Gesinnung entstanden seine Oratorien, die der Komponist geradezu als Volksoratorien bezeichnet. In seiner „Heiligen Elisabeth“ hat Haas die Trennung von Ausführenden und Zuhörern aufgehoben, indem er die Hörer die Hymnen mitsingen läßt. Der katholischen Kirchenmusik öffnete er mit den deutschen Volkssingmessen neue Wege. Lieder, Klavier- und Kammermusik sind der Jugend und dem häuslichen Musizierkreis gewidmet. Das Chorwesen, vor allem der Männerchor, erhielt wertvolles neues Singgut. Und

nicht zuletzt sind seine beiden Opern „Tobias Wunderli“ und „Die Hodzeit des Jobs“ von diesem echten Streben nach volkstümlicher Verbindlichkeit geprägt, die sich nicht billig sentimental anbietet, sondern die Kennzeichen gediegener künstlerischer Gestaltung trägt. Die niemals unsicher wirkende innere harmonische Geschlossenheit der ganzen Persönlichkeit von Haas, die sich in seinem untrüglichen Form- und Klanggefühl ausprägt, hat keinerlei kritische Diskussionen erregt; sie ist im Gegenteil die feste Grundlage, auf der sich sein Schaffen so recht lebensnah ausbreiten konnte, und sie wirkte nicht minder stark in dem bedeutenden Pädagogen Haas, von dem unzählige Schüler während seiner fast dreißigjährigen Lehrtätigkeit an der Münchener Akademie der Tonkunst ihr gediegenes handwerkliches Rüstzeug erhalten haben.

Joachim Herimann

Justus Hermann Wetzel 80 Jahre

Am 11. März dieses Jahres begeht Justus Hermann Wetzel, einer der namhaftesten Liedschöpfer unserer Zeit, in Überlingen am Bodensee seinen 80. Geburtstag. Sein Werk umfaßt allein etwa 600 Lieder für Singstimme und Klavier in zehn Zyklen, darunter über 100 Gesänge nach Gedichten Goethes, 41 nach solchen Eichendorffs, 57 Lieder entstanden nach Versen Hermann Hesses, von denen der Dichter bekannte, daß er sie von allen Vertonungen seiner Lyrik am liebsten höre.

Wetzel wurde in Kyritz, Mark Brandenburg, geboren. Seit 1897 unternahm er biologische, philosophische und kunstwissenschaftliche Studien an den Universitäten Berlin, Marburg und München, wandte sich nach seiner Promotion in Marburg jedoch ausschließlich der Musik zu. 1905 bis 1907 wirkte er am Riemann-Konservatorium in Stettin, später in Berlin als Lehrer und Musikschriftsteller; 1926 wurde er als Theorielehrer an die Akademie für Kirchen- und Schulmusik nach Berlin berufen, verlor aber diese Stellung 1938, womit zugleich ein Aufführungsverbot seiner Werke verbunden war. 1945 erfolgte die Wiederberufung an die Musikhochschule der Stadt Berlin als ordentlicher Professor. 1948 gab Wetzel dieses Amt freiwillig auf, um sich fortan in Überlingen am Bodensee ganz seinem kompositorischen und schriftstellerischen Schaffen zu widmen. Wetzels Liedwerk fand vor allem durch seinen unermüdlichen Interpreten Heinrich Schlusnus eine weite Verbreitung.

Werner Dürr

Wilhelm Backhaus 75 Jahre

Der Klang des Namens Wilhelm Backhaus ist heute schon für viele fast legendär geworden, und kaum einer der jungen Menschen weiß etwas von dem Weg und der künstlerischen Entwicklung dieses bedeutenden Pianisten, dessen Künstlertum nach seinen eigenen Worten ganz unter dem Gesetz des Ethos steht: *„Man muß arbeiten und immer wieder arbeiten, nachdenklich und mit Begeisterung arbeiten. Die Musik ist eine Religion — sie ist eine Berufung und nicht ein Beruf. Man muß sie um ihrer selbst willen lieben und nicht des Geldes oder der Schaustellung wegen betreiben.“*

Bereits mit acht Jahren steht er zum erstenmal vor der Öffentlichkeit, und wenig später beginnt der Klavierunterricht am Leipziger Konservatorium bei Alois Reckendorf; nach wiederholtem Vorspielen bei Eugen d'Albert, dem verehrten Meister und Vorbild seiner Jugendzeit, wagt er im Jahre 1900 als Sechzehnjähriger sein erstes Auslandskonzert in der St. James Hall in London mit Werken von Schumann, Chopin, Liszt und Rachmaninoff. War dieses Debüt in England zunächst auch trotz wohlwollender Kritiken noch kein voller Erfolg, so lud ihn doch schon im folgenden Jahre die Leitung des Leipziger Gewandhausorchesters ein, unter Arthur Nikisch zu spielen. Bald folgten dann weitere Angebote aus dem Ausland, unter denen besonders das Auftreten beim Hallé-Orchester in Manchester für ihn von Bedeutung werden sollte: Hans Richter, der an diesem Abend dirigierte, blieb ihm in der Zukunft ein väterlicher Freund und Förderer. 1904 wurde er von dem Geiger Adolph Brodsky als Leiter einer Klavierklasse an das Royal College of Music in Manchester berufen. Der erste künstlerische Höhepunkt seiner Laufbahn war die Verleihung des Rubinstein-Preises in Paris im Jahre 1905; damit begann, nach Beendigung seiner Lehrtätigkeit in Manchester, erst eigentlich sein Weg als Konzertpianist, als den ihn die Welt seitdem kennt. Er konzertierte in fast allen europäischen Ländern, in Nord- und Südamerika, Australien und Japan.

Wilhelm Backhaus steht allen Künsten aufgeschlossen gegenüber, aber seine größte Liebe gilt nach wie vor seinem Instrument und damit der Musik, vor allem der Beethovens, welcher er ohne falsches Titanentum eine schlichte und wahrhaftige Deutung zuteil werden läßt. Es war ihm von jeher in erster Linie darum zu tun, das Werk, das er interpretiert, absolut in den Vordergrund zu

rücken, die eigene Auffassung und die bloße Virtuosität, die er nur *„als eine Reserve des Könnens“* gelten läßt, zurücktreten zu lassen. Bei aller blendenden Technik bleibt es sein höchstes Anliegen, dem Hörer den Geist, die Idee der musikalischen Werte nahezubringen; so offenbart sich in seinem verinnerlichten Spiel immer wieder sein *„wahres, edles Musikertum“*.

Waren die Programme in den ersten Jahren seiner pianistischen Entfaltung noch sehr vielseitig und bunt, setzte er sich auch für wesentliche Werke seiner Epoche (Reger, Debussy, Strawinsky, Skriabin) ein, so spezialisierte er sich später doch immer mehr auf Beethoven, Mozart, Schubert, Schumann, Brahms und Chopin. Backhaus ist nicht nur ein großer Kenner des Klaviers, sondern auch ein großer Kenner der Musik, und nirgendwo spürt man die Routine; selbst die oft wiedergegebenen Beethoven-Werke erarbeitet er sich immer wieder aufs neue, wie er selbst sagt, und jedesmal ist seine Darstellung zwingend.

Von sich und seiner Arbeit spricht er nicht gerne, und es ist für ihn bezeichnend, daß er schon seit 1931 am Luganer See lebt, in einer Landschaft, die seinem besinnlichen Wesen gemäß ist. Von hier aus unternimmt er auch heute noch Konzert-Tourneen in alle Welt, wenn auch nicht mehr so oft wie früher. Als ihm 1953 erstmalig der „Bösendorfer-Ring“, den die bekannte Wiener Klavierfirma stiftete, verliehen wurde, bedeutete das für ihn eine der schönsten Bestätigungen seines reichen Künstlerdaseins im Dienste der Musik.

Werner Bollert

Wilibald Gurlitt 70 Jahre

Nicht der Unterzeichnende sollte diese Zeilen schreiben, sondern einer von denen, die jene Zeit vor und nach 1920 selbst miterlebt haben: jenes Jahrzehnt des Entdeckens, in dem Wilibald Gurlitt als Schüler Hugo Riemanns sein Werk begann, ein Werk des Entdeckens, mitten inne stehend in einem Aufbruch, der in der Rückbesinnung auf die geschichtliche Vergangenheit wie nie zuvor Bestätigung, Rechtfertigung, Kräftigung suchte und fand. Neu fühlte sich diese Zeit gegenüber dem vergangenen Jahrhundert, und geschichtlich gültig wurde für sie, was älter war als die unmittelbare Vergangenheit und — von deren Auffassungen befreit — als *„es selbst“* erkannt wurde. So in Erfüllung einer Situation und aus der Kraft des Sehens und Verwirklichens ist dies



Wilibald Gurlitt Foto: Stober

alles zu einem Anfang geworden: das Entdecken und Probieren des Collegium musicum der Freiburger Universität, auf deren neugeschaffenen Lehrstuhl für Musikwissenschaft Gurlitt 1920 berufen wurde; die ersten öffentlichen Aufführungen mittelalterlicher Musik, in größerem Rahmen 1922 in der Badischen Kunsthalle in Karlsruhe, 1924 in der Hamburger Musikhalle; das Entdecken und praktische Verwirklichen der „historischen Klangstile“ besonders auch im Reich der Orgel und Orgelmusik; die Erstellung der Praetorius-Orgel im Freiburger Musikwissenschaftlichen Institut nach den Angaben der „Organographia“ des Michael Praetorius, die 1921 durch Karl Straube eingeweiht wurde und nach ihrer Zerstörung im Kriege gemäß den Ergebnissen weiterer Forschungen 1954/55 neu erbaut werden konnte; 1926 die Freiburger Tagung für Orgelmusik im Aufbruch der Orgelbewegung. Die große Zahl der Veröffentlichungen, die diesen Beginn vorbereitete, begleitete und fortsetzte und mit Schwerpunkt auf der Musik des deutschen Barock in ihren Themenkreisen vom Mittelalter bis zur Gegenwart sich spannt, bleibt erfüllt von jenem Entdecken: vom Zurückgehen auf die Quel-

len; vom Zurückfinden zur zeiteigenen Sicht, wie sie besonders aus den zeiteigenen Begriffen erschlossen werden kann; vom Studium des Details, das etwas bedeutet in der Schau musikgeschichtlicher Zusammenhänge, und vom Erforschen dieser Zusammenhänge, die in ihrer Verkettung mit der Gesamtgeschichte erkannt und wiederum am Detail geprüft werden wollen; von der Besinnung auf musikgeschichtliches Tun in Besinnung auf die Geschichte der Musikwissenschaft; vom Fragen nach den Grundlagen des Faches, nach der Beschaffenheit und dem Wandel sozialgeschichtlicher Strukturen, stilistischer Kategorien, kompositorischer Grundbegriffe; erfüllt stets von Skepsis gegen jedes Ein-für-allemal, das nicht dem Gesamt der geschichtlichen Erfahrung standzuhalten vermag. Die Gültigkeit jenes Anfangens und Fortführens erwies sich nicht zuletzt in der großen, noch immer reich wachsenden Zahl hervorragender Arbeiten, die aus der Freiburger Musikgeschichtlichen Schule hervorgingen. Wer je diesem Lehrer begegnete, begegnete jenem Entdecken, der Kraft des „Sehens“, einem Blick, vor dem alles Unwesentliche, Sekundäre, Historisierende sich von selbst verkriecht. Doch ich muß bekennen, daß es nicht dies nur war, was auch mich nach Freiburg zog; es war die Güte und die Wahrhaftigkeit, es war die Klarheit und die Wärme. Möge uns Wilibald Gurlitt noch lange erhalten bleiben, schaffend und schauend; helfend und urteilend, in Strenge und Güte.

Hans Heinrich Eggebrecht

Josef Schelb 65 Jahre

Der oberrheinische Raum ist zwar, gemessen an anderen deutschen Stämmen, nicht gerade reich an musiksöpferischen Persönlichkeiten, nimmt jedoch mit Josef Schelb gewichtigen Anteil am zeitgenössischen kompositorischen Schaffen. Am 14. März 1894 im Schwarzwaldbad Krozingen geboren, verbrachte Schelb seine Jugend- und Schuljahre in Freiburg. Seine musikalischen Studien führten den Sübadner in die nahe Schweiz, nach Basel und Genf, wo Hans Huber, Bernhard Stavenhagen und Otto Barblan seine Lehrer wurden. Maßgebend auf den jungen Musiker hat ferner Max Regers Vorbild eingewirkt. Seine klangliche Vorstellungswelt wurde weitgehend von den französischen Impressionisten befruchtet. Seine ersten Erfolge errang Schelb als Pianist; in dieser Eigenschaft hat er als Partner des Geigers Joan Manén die ganze Welt bereist. Als Klavierpäd-

goge wirkte er zunächst am Freiburger Konservatorium, bis ihn 1924 die Badische Hochschule für Musik nach Karlsruhe berief. 1934 zum Professor ernannt, hat Josef Schelb 35 Jahre lang bis zu seiner jetzt erfolgten Emeritierung dem Karlsruher Institut die Treue gehalten. Seit einigen Jahren ist Baden-Baden Schelbs Wohnsitz.

Eine künstlerische Hauptaufgabe hat Josef Schelb stets in der Komposition erblickt. Sein Schaffen ohne unmittelbaren Bezug auf die jüngsten Stilentwicklungen nicht zu denken. Dabei bereitet es der Überzeugungskraft seiner Tonsprache keinen Abbruch, wenn, je nach dem besonderen Charakter eines Werkes, bald Elemente neu-barocker Musizierfreude, bald expressionistische oder impressionistische Momente eingeschmolzen werden. In gleicher Weise wird dem persönlichen Ausdrucks- und Gestaltungswillen sowohl die Förmlichkeit als auch eine freie, bis an die Pforte der Zwölftönigkeit pochende Harmonik dienstbar gemacht, die sich jedoch einer starr-modischen Richtung entzogen hat. Überall erkennt man den Zwang zu polyphonem Denken, verbunden mit spezifischer, mitunter „westlicher“ Klanglichkeit, die sich mit Vorliebe nicht alltäglichen Besetzungen zuwendet. Das bisher vorliegende, noch keineswegs zum Abschluß gelangte Gesamtwerk, zu dem ein nicht geringer Teil Auftragsschöpfungen für den Süddeutschen Rundfunk und den Südwestfunk, umspannt nahezu sämtliche Gattungen vokaler und instrumentaler Art, einschließlich der Bühnen- und Filmmusiken, der Ballette „Notturmo“ und „Die schöne Lau“ sowie einer noch der Aufführung harrenden Oper „Charlotte Corday“. Aus dem instrumentalen Bereiche wären zahlreiche Streicher- und Bläserensonaten, Kammermusikwerke mit Soloinstrumenten, eine Kammer-symphonie und eine Sinfonietta concertante sowie zahlreiche Konzerte zu erwähnen. Die Serenata bucolica brachte Alexander Krannhals, die Symphonia apocalyptica Hans Rosbaud zur Uraufführung. Die Fülle dieser verschiedenartigen Werke weist auf den starken musikantischen Impuls, der Schelb immer wieder gebieterisch zum Schaffen zwingt. Er kommt dem Hörer dabei nicht gerade entgegen, läßt sich von diesem lieber in der Eigenwilligkeit einer zum Personalstil sich verdichtenden musikalischen Aussage suchen, die alemannisches Geisteserbe ist. Zu diesem zählt überdies jene in der oberrheinischen „Statik“ begründete Stetigkeit, Gradlinigkeit und Kompromißlosigkeit der künstlerischen Entwicklung, die dem Komponisten seine

Laufbahn, die Durchsetzung seines Schaffens in einer breiteren Öffentlichkeit nicht immer leicht gemacht haben.

Wilhelm Zentner

Paul-Friedrich Scherber 60 Jahre

Professor Dr. Paul-Friedrich Scherber, seit 1951 Direktor der Städtischen Musikschule in Braunschweig, vollendet am 21. März sein 60. Lebensjahr. In Würzburg, auf der Mainlinie, also zwischen süddeutsch-barockem Irrationalismus und norddeutscher, rational betonter Geistigkeit, geboren, hat er, dem im Elternhaus die Musik frühzeitig zum Erlebnis wurde, sein ganzes Leben und Wirken in den Dienst der musikalischen Pädagogik, vor allem an Jugendlichen, gestellt. Schon in der Mitte der 20er Jahre begann er, eine eigene Lehrweise zu entwickeln, deren Kernpunkt ein systematisch geordneter und aufbauender Weg des improvisatorischen Stegreifmusizierens ist. Die Ergebnisse des Lehrsystems, das auf ein attraktives und trotzdem fachgerechtes Vertrautwerden mit den musikalischen Gestaltungsvorgängen abzielt, sind verblüffend und zeigen, daß hier Kräfte aus einer Tiefe geholt und zur Entfaltung gebracht werden, die im allgemeinen verschlossen bleibt. Was aber am meisten für diesen Lehrweg einnimmt, ist die Tatsache, daß er im Gegensatz zu anderen zeitgenössischen Methoden zu allen Erscheinungsformen der Musik führt, zu den Kirchentönen ebenso wie zum Zwölftonsystem, zur polyphonen Stimmigkeit ebenso wie zur klassisch-romantisch homophonen Kadenzharmonik und daß er an die Stelle eines bloßen Instrumentalunterrichts oder diesem zur Seite einen Unterricht der Musik, des Musizierens schlechthin, setzt. Die Grundlagen seines Arbeitsstils erwarb Scherber vornehmlich in Erlangen bei Becking, dem er besonders die Weite des Blickes und des Ohres für stilkundliche und musiksoziologische Belange verdankt. Sein äußerer Lebensweg führte ihn nach mannigfaltigen Studien in Berlin, München und Erlangen zunächst wieder nach München. Dann wirkte er als Leiter der Musikabteilung der Volkshochschule in Stuttgart, als Leiter des Musikerzieherseminars an der Württembergischen Hochschule für Musik und nach 1933 vorwiegend auf dem Fachgebiet der „Musiktherapie“ in München, bis er 1937 als ordentlicher Professor und Leiter der Abteilung für Musikerziehung an der Staatlichen Hochschule für Musik nach Frankfurt am Main ging, wo er zugleich die Leitung der Städtischen Jugendmusikschule innehatte.

Willi Wöhler

ERZIEHUNG UND UNTERRICHT

Die Wiener Staatsakademie für Musik
Zu ihrem 50jährigen Bestehen

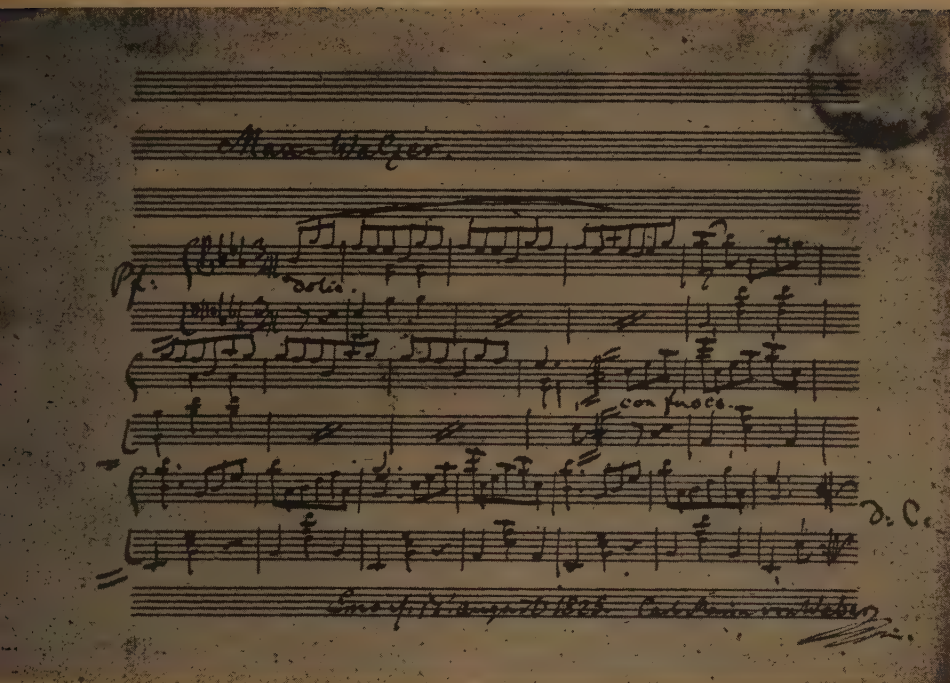
In der amtlichen „Wiener Zeitung“ vom 22. November 1908 wurde eine Allerhöchste Entschlie-
ßung verlautbart, derzufolge das aus einer
Singschule der Gesellschaft der Musikfreunde
hervorgegangene und bereits seit 90 Jahren in
wechselnder Gestalt bestehende Konservatorium
ab 1. Jänner 1909 als „K. K. Akademie für Musik
und darstellende Kunst“ vom Staat zu übernehmen
und unter dem obigen Titel weiterzuführen sei.
Obwohl der Anlaß des 50. Geburtstages es nahe-
legt, sollen nicht die einzelnen Phasen dieses
erstrangigen Instituts nachgezeichnet werden,
sondern wir wollen versuchen, darzulegen, was die
Wiener Musikakademie heute ist, was sie besitzt
— und was sie leistet.

Als besondere Leistungen seit 1945 sind zu ver-
merken: der Ausbau der *Kapellmeisterschule* zu
einer international führenden, auf allgemeine und
umfassende musikalische Bildung zielenden Insti-
tution; die Einrichtung der Abteilung *Kirchen-
musik*, die sich hervorragender Lehrer rühmen
konnte und bereits eine ganze Reihe ausgezeich-
neter Praktiker und angesehene schöpferische
Kirchenmusiker hervorgebracht hat; die Betreu-
ung der Abteilung für *künstlerischen Tanz*, die
jeweils von den hier lehrenden Künstlerpersönlich-
keiten geprägt wurde und wird; die Reform der
Schulmusikabteilung und der Ausbau der Lehr-
gänge für private und öffentliche Musiklehrer für
verschiedene Spezialfächer; der Ausbau eines
großen *Chores*, der bereits einen eigenen Männer-
chor und den bekannten, speziell durch die Inter-
pretation älterer und schwierigster neuer Werke
renommierten Kammerchor „abgespalten“ hat
(dieser ist zugleich auch durch seine wiederholten
Weltreisen das wirksamste Propagandainstrument
der Akademie); die Unterhaltung von zwei nur
aus Akademieschülern bestehenden *Orchestern*,
deren eines, das Haydn-Orchester, nicht nur oft
auswärts konzertiert, sondern sich auch durch
Schallplattenaufnahmen einen Namen gemacht hat
(die Ensembles stehen auch für junge Dirigenten
und Dirigentenkurse zur Verfügung); Pflege der
Kammermusik in einer besonderen Abteilung, wo
man besonderes Gewicht auf das Streichquartett
und die Bläser legt; im Anschluß daran: Pflege

und Sicherstellung des Wiener Klangstils; die
Einsetzung einer „*Stilkommission*“ zur Wahrung
und Erforschung echter Interpretation sowie für
authentische Ausgaben; Interpretation alter, ins-
besondere *vorklassischer Musik* in einem Colle-
gium musicum sowie Einrichtung eines Praktikums
für *zeitgenössische Musik*; ein *elektronisches Stu-
dio* zur Wiedergabe der entsprechenden Werke
sowie ein *Film-Studio*; ein weitgespanntes Aus-
tauschprogramm mit Musikschulen in aller Welt,
die hier Gastkonzerte geben und wohin die Stu-
dierenden der Wiener Akademie eingeladen wer-
den; schließlich *Sondervorträge* und *Gastvorlesun-
gen* sowie die sommerlichen Veranstaltungen in
Aussee.

Man sieht: ein überreiches Programm, aber eben
nicht nur ein Programm, sondern eine ganze Reihe
regelmäßig funktionierender Abteilungen und
Arbeitsgruppen. Nur noch ein Stein fehlt in der
Krone unserer Musikakademie: leider ist es ihr
seit 1945 nicht gelungen, einen bedeutenden
Komponisten der Gegenwart, einen Künstler von
internationalem Rang, für längere Zeit an das
Institut zu binden. Die Bemühungen in dieser
Richtung sind bekannt, nur verliefen sie eben bis-
her ohne Resultat.

Zu Beginn des Festkonzertes im Großen Musik-
vereinssaal, bei dem der große Chor und das
Orchester der Staatsakademie mitwirkten, wurden
noch einige andere Wünsche ausgesprochen.
Unterrichtsminister Dr. Drimmel erinnerte daran,
daß im ersten Kuratorium des jubilierenden In-
stituts folgende Männer saßen: Guido Adler, Karl
Godmark, Gustav Mahler, Felix von Weingart-
ner, Ferdinand Löwe und der Chef des Hauses
Bösendorfer. Glückliches Österreich, das in einem
einzigen Jahr solche Männer seiner neugegründeten
Akademie zu Paten geben konnte! Diese künst-
lerische Potenz möge nie schwinden, desgleichen
nicht die Arbeitsfreude und die kühne persönliche
Initiative der Lehrerschaft. Ihr sind heute ins-
gesamt 1500 Studierende anvertraut, darunter ein
Drittel Ausländer. Der ausgedehnte Unterrichts-
betrieb findet in fünf weit auseinanderliegenden
Häusern statt und wird mit bescheidensten Zu-
schüssen aufrechterhalten. Der Appell des Aka-
demiepräsidenten war an den Unterrichts- und
an den Finanzminister gerichtet, hier mitzuhelfen,
denn die Akademie braucht dringend ein Internat,
besonders für die ausländischen Studierenden, und
eine größere Anzahl von Stipendien, um das



Webers „Max-Walzer“ im Autograph

Institut für Musikforschung Berlin

erkstudententum nach Möglichkeit abzubauen. Ein schönes Fest, das uns die Jugend gibt“, kündete Felix Braun in seinem Prolog das abendliche Konzert, das mit Franz Schmidts „Präludium und Fuge D-Dur“ für Orgel eingeleitet wurde und auf das Händels „Hallelujah“ aus dem Messias, Liszts „Ballade für Orchester“ und die zweite Sinfonie von Brahms folgten. In der Franziskanerkirche fand ein Dankgottesdienst statt, der von Kardinal-Erzbischof D. Dr. Franz König zelebriert wurde und bei dem Josef Lechthalers „Missa Rosa Mystika“ und ein „Te Deum“ von Anton Bruckner aufgeführt wurden: eindrucksvolle Zeugnisse aus der Feder der besten Sakralkomponisten, die an der Abteilung für Kirchenmusik tätig waren und sind. Zur Einweihung der neuen Orgel, die zur Erinnerung an den Wiener Kirchenmusikkonferenz von 1954 errichtet wurde, hatte die Abteilung für Kirchenmusik geladen. Hier begrüßte Regierungsrat Msgr. Dr. Franz Kosch die Festgäste, worauf Kardinal-Erzbischof D. Dr. König sein neues Instrument weihte, welches durch Anton Bruckner mit einer Choralpartita von Joh. Seb. Bach eingeleitet wurde.

Helmut A. Fiechtner

AUS WISSENSCHAFT UND FORSCHUNG

Webers „Max-Walzer“

Ein Autographenschicksal

In seinem Tagebuch erwähnt C. M. von Weber am 17. August 1825, daß er einen „Walzer für die Kronprinzessin aufgeschrieben“ hätte. Das ist die einzige Erwähnung einer Komposition aus der Zeit seines Aufenthaltes in Bad Ems, wo die Anstrengungen der Kur wie der geselligen Vergnügungen Weber keine Zeit zur ernsthaften Beschäftigung mit seinen Kompositionsplänen ließen. Am Abend zuvor hatte Weber vor dem preußischen Kronprinzenpaar auf einer Soirée der Gräfin Voß, „wo auch die Milder sang und Wolff declamierte“, Walzer gespielt. Die Kronprinzessin, die Weber sehr auszeichnete, hatte offenbar die Aufzeichnung seiner Improvisation gewünscht.

Diese Tagebuchnotiz veranlaßte Friedrich Wilhelm Jähns zu Nachforschungen über den Verbleib dieses Weber-Autographs. Doch „ungeachtet diese (Aufzeichnung) nach W.'s Tagebuch erwiesen stattfand, und mir gestattet wurde, den musikali-

schen Privat-Besitz Ihrer Majestät der Königin Elisabeth von Preußen 1865 der genauesten Durchsicht unterwerfen zu dürfen, hat sich diese Niederschrift nicht auffinden lassen“, wie Jähns in seinem Werkverzeichnis „Carl Maria von Weber in seinen Werken“ (Berlin 1871, S. 438) angibt, wo er diesen Walzer als Nr. 81 im Anhang II unter die verlorengegangenen Werke aufgenommen hat. Doch blieb dieser „Walzer für die Kronprinzessin“ nicht lange verschollen. Georg Thouret, der im Auftrage des Ober-Hofmarschallamtes in den neunziger Jahren den musikalischen Bestand der Königlichen Hausbibliothek aus den Schlössern Berlins und Potsdams sichtete und katalogisierte, fand hierbei das verloren geglaubte Manuskript im Bestand der Berliner Schloßbibliothek. Unter Nr. 5609 verzeichnet er in seinem „Katalog der Musiksammlung auf der Königlichen Hausbibliothek im Schlosse zu Berlin“, der 1895 in Leipzig erschien: „Weber, Carl Maria von, „Max-Walzer“, für Pf. Ems 17. 8. 1825. A. (Autograph) Schien verloren gegangen, vgl. Jähns, S. 438.“ Obwohl das Manuskript keinen Widmungsvermerk trägt, handelt es sich sicherlich um den von Weber in seinem Tagebuch erwähnten „Walzer für die Kronprinzessin“. Da es sich in der Schloßbibliothek vorfand, ist es von Weber also wohl überreicht worden, jedoch nicht im Privatbesitz der Kronprinzessin verblieben, sondern wohl bald nach der Rückkehr aus Ems in die Schloßbibliothek gelangt.

Auch nach der Wiederentdeckung durch Thouret fand die kleine Gelegenheitskomposition keine weitere Beachtung. Sie ist in der Weber-Literatur sonst nicht erwähnt und nirgends gedruckt. Als 1945 die Schloßbibliothek im Berliner Stadtschloß vernichtet wurde, ging auch Webers Max-Walzer ein zweitesmal und diesmal endgültig verloren. Aber damit war das Schicksal dieser kleinen Weberreliquie noch nicht besiegelt. Sie sollte noch einmal wiedergefunden werden, obwohl sie bereits vernichtet war. Im November 1958 fand die Leiterin der Verwaltung der ehemaligen Schlösser und Gärten in Berlin, Frau Dr. Kühn, im Nachlaß ihres Vorgängers Gall eine Photographie dieses Weber-Autographs, die sie dem Institut für Musikforschung Berlin übermittelte. Es ist ein Abzug nach einer verkleinerten Aufnahme des Originals, der alle Details mit wünschenswerter Deutlichkeit wiedergibt. Die Art der Reproduktion wie die des verwendeten Photopapiers für den Abzug lassen die Entstehung der Reproduktion in

den zwanziger oder dreißiger Jahren vermuten. Für wen und aus welchem Anlaß sie vorgenommen wurde, ist nicht zu ermitteln. Das Negativ dazu existiert nicht mehr.

Wenn nun auch das Original selbst verloren ist, so besitzen wir in der photographischen Reproduktion doch ein gleichwertiges Abbild. Damit es nun aber nicht noch ein drittesmal verlorengehen kann, halte ich mich für berechtigt, es hier im Druck zu publizieren. Das Photo zeigt ein Notenblatt im Querformat mit 10 Systemen, von denen das zweite den Titel „Max-Walzer“, das letzte die Signierung „Ems d. 17. August 1825. Carl Maria von Weber“ trägt. Dazwischen stehen auf dem 5. bis 9. System drei Zeilen Klaviernoten als Skizze ausgeführt. Alle Eintragungen auf dem Blatt sind mit Tinte und in Webers charakteristischer, sorgfältiger Handschrift. Bis auf eine Streichung im dritten Takt sind keine Korrekturen erkennbar. Das Blatt erscheint im Photo etwas fleckig und beschmutzt und an den Rändern abgenutzt. In der rechten oberen Ecke ist der rückseitig angebrachte Stempel der Kgl. Hausbibliothek durchgedrungen. Es ist also ohne Zweifel das von Thouret beschriebene Stück. Die Datierung weist es ebenso zweifelsfrei als den von Jähns vergeblich gesuchten „Walzer für die Kronprinzessin“ aus. Er trägt keine Widmung, ist aber doch nicht mehr als ein Albumblatt, die flüchtige Niederschrift eines Einfalls. Die ganze Komposition hat nur zwei kurze Perioden von acht Takten.

Rätselhaft erscheint zunächst die Überschrift. Bei einem Albumblatt sollte man eine Beziehung zu dem Empfänger vermuten. Das trifft hier nicht zu, und auch im weiten Umkreis aller damals mit Weber in Berührung stehenden Personen findet sich kein Max. Die einzige Person dieses Namens, auf die der Titel Bezug haben könnte, ist die Bühnenfigur aus dem „Freischütz“. Tatsächlich gibt es auch einen Max-Walzer im Freischütz, und zwar vor der Arie des Max „Durch die Wälder, durch die Auen“. (In Webers Numerierung der Oper: Nr. 3 „Walzer und Arie des Max“.) Aber unser Max-Walzer ist das nicht. Zwar zeigt das Thema der ersten Periode unseres Walzers mit dem des Opernwalzers gewisse Ähnlichkeit, aber die harmonische und formale Anlage ist verschieden. Auch hat unser Max-Walzer in der zweiten Periode ein kontrastierendes Thema, während der Opernwalzer das erste Thema in die Dominante transponiert. Eine Variante des Opernwalzers liegt also nicht vor, es können nur die thematischen Anklänge gewesen sein, die Weber

veranlaßt haben, auch diesen Walzer „Max-Walzer“ zu nennen.

Abschließend sei noch erwähnt, daß die Königliche Hausbibliothek noch ein zweites Weberautograph besaß, ebenfalls einen Walzer für Klavier, den Thouret unter Nr. 5610 verzeichnet und als ein Klavierarrangement des schon 1795 in Prag als Tanzlied-Einlage für ein Singspiel komponierten „Deutschen“, den Weber für eine Prager Musikgesellschaft als „Original-Walzer“ für Orchester bearbeitete und der später auch in dieser Fassung gedruckt wurde. Dieses Klavierarrangement in Webers Niederschrift könnte sehr wohl auch in Ems entstanden sein, wie Thouret vermutet. Zwar erwähnt Webers Tagebuch das nicht ausdrücklich, schließt aber auch eine solche Möglichkeit nicht aus, denn „Walzer für die Kronprinzessin aufgeschrieben“ kann sich ebensogut auf einen wie auf zwei oder mehrere Walzer bezogen haben. Die Tatsache, daß auch dieses Autograph sich zusammen mit dem „Max-Walzer“ in der Hausbibliothek befand, läßt Thourets Vermutung ziemliche Wahrscheinlichkeit gewinnen. Leider ist dieses umfangreichere Autograph nicht wieder aufgetaucht.

Fritz Bose

MISZELLEN

Ein Laie lehrt Musikwissenschaft?

Nach dem Tode des anerkannten Musikwissenschaftlers Prof. Dr. Friedrich Noack, der an der Technischen Hochschule zu Darmstadt einen Lehrauftrag für Musikwissenschaft hatte, wählte das Institut als Nachfolger einen Musikliebhaber. Es handelt sich um einen o. Professor der Technischen Hochschule, der den Lehrstuhl für Mechanik innehat und nebenbei das Hochschulorchester leitet. Auch ist er als Pianist zusammen mit seiner Frau, einer Liebhaber-Geigerin, in seinen neuen Vorlesungen zu hören. Er stellt den sehr bewundernswerten und hochachtbaren Typ eines idealen Dilettanten dar, der die Musik studiert und übt, wo er nur kann. Er nennt sich selbst einen Laien. Gewiß, für das Auftreten als Dirigent muß man nicht unbedingt einen abgestempelten Befähigungsnachweis erbringen, zumal sich ja diese musikalische Tätigkeit in einem eng begrenzten und praktisch internen Rahmen hält. Wenn aber eine noch so vorzügliche Musikliebhaberei als ausreichende Legitimation dafür angesehen wird, auch noch Musikwissenschaft zu treiben, dann fragt man sich mit Recht, welche Vorstellungen

von akademischer Würde man in der Technischen Hochschule zu Darmstadt hegt. Oder denkt man hier auch daran, den Lehrstuhl für Architektur oder Chemie mit einem Heimbastler und Laien zu besetzen? Oder meint man gar, was höchst bedauerlich und bedenklich zugleich wäre, bei der Musik käme es nicht so sehr darauf an, ob ein Laie oder Gelehrter Wissenschaft treibe? Nun, jener Mechanik-Professor erklärte uns, er treibe überhaupt keine Musikwissenschaft, die an diesem Institut von den Studenten nicht gewünscht werde, er mache Musikgeschichte im Sinne des *studium generale*. Aber man bestünde gegen seinen Willen auf der Formulierung „Lehrauftrag für Musikwissenschaft“. Der Dekan hat auf berechnete Vorwürfe der Lokalpresse geantwortet, man habe sich vergeblich um einen prominenten Wissenschaftler bemüht und so auf den Mechaniker zurückgegriffen, der „mit Herz“ Studenten gewinne. Wir glauben, Erklärungen wie es handle sich nicht um Wissenschaft, was man biete, man habe es mit einem Provisorium zu tun, hätten dem Institut besser angestanden. Gegen jene unakademische Auffassung sollte die Gesellschaft für Musikforschung bei den Kultusministerien Einspruch erheben, damit dergleichen nicht einzureißen beginnt.

v. L.

HISTORISCHE STREIFLICHTER

Franz Danzi

Ein wichtiger Kleinmeister

Franz Danzi zählt zu den Kleinmeistern in der Musik. Er wurde am 15. Mai 1763 in Mannheim geboren und wuchs in einer Umgebung auf, die von Musik geradezu vollgesogen war. Seine erste Unterweisung in Klavier, Gesangkunst und vor allem im Cellospiel erhielt er vom Vater, einem aus Italien zugewanderten Violoncellisten von Ruf. Schon mit 10 Jahren fand Franz Zutritt zu dem Mannheimer Orchester und durfte gelegentlich mitspielen. Von großem Wissensdrang erfüllt, studierte er für sich selbst, vervollkommnete sich in der Allgemeinbildung und gab dieses Selbststudium zeit seines Lebens nicht auf. Wie wir von Max v. Webern wissen, hat sich der „liebenswürdige, bescheidene Mann“ eifrig mit Kant beschäftigt; von Rochlitz hören wir, daß er „die lateinische Sprache einigermaßen, die französische hinlänglich und das Italienische außerordentlich beherrschte“. Vor allem versenkte sich Danzi in die Mannheimer Partituren, die zu jener Zeit weite Verbreitung fanden. Seine weiteren Studien trieb er bei Abbé

UNSER BILDDOKUMENT



Hautboist

Weg Bäurische Schallmey! mein Klang muß dich vertreiben / ich dien auf beede recht in Krieg und Friedens Zeit. / Der Kirche und bey Hof, da du must ferne bleiben. / mir wird der Reben Safft, dir Hefen Bier bereit. / du bleibst auf dem Dorff ich' wohn im Schloß und Städten / dich ziert ein Pfeining-Band und mich die Guldne Ketten.

Aus: „Musicalisches Theatrum“, Nürnberg, um 1740.
Foto: Deutsche Staatsbibliothek Berlin.

Vogler. Von ihm hat Danzi die gesangsmäßige Führung der Stimmen gelernt und vor allem die harmonischen Wendungen, den Gebrauch der chromatisch gleitenden Mittelstimmen, der immer wieder in seinen Kompositionen auffällt. Danzi war Cellist im kurfürstlichen Orchester, bis dieses (mit seinem Vater) durch die Verlegung des Hofes nach München dorthin übersiedelte. 1780 wurde bereits sein erstes dramatisches Werk, das Melodram „Cleopatra“, aufgeführt. 1783 trat Danzi die

Nachfolge seines Vaters an der Hochschule zu München an, jener Stadt, die lange die glanzvolle Stätte der großen italienischen Prunkoper darstellte. 1785 wurde in München Mozarts „Entführung“ gegeben, und Danzi lernte hier den Szenenaufbau kennen, die Charakterisierung der Personen sowie die Feinheiten der instrumentalen Führung. Seine erste Oper für München war die „Mitternachtsstunde“, die eine frische, erfindungsreiche Musik im Stile Mozarts auszeichnet. Ein besonderes Verdienst erwarb sich Danzi in seiner Münchner Zeit durch die seriöse deutsche durchkomponierte Oper „Iphigenie in Aulis“. 1790 heiratete er Margaret Marchant, die Tochter des Theaterdirektors. Es folgten gemeinsame Reisen nach Hamburg, Leipzig, Prag, Italien. Das Jahr 1798 brachte die Ernennung zum Vizekapellmeister. Zwei Jahre später starb Margaret. Quälende Erinnerung an sie und die Rivalität Peter v. Winters bewogen ihn, sein Tätigkeitsfeld zu wechseln. 1807 folgte er einem Ruf nach Stuttgart und bald darauf, 1812, nach Karlsruhe, wo er 1826 starb.

Danzi versuchte sich auf fast allen Gebieten der Musik. Den größten Raum nimmt die Kammermusik ein, die vom Duo bis zum Sextett reicht. Immer wieder fallen seine gefälligen, fließenden Melodien, die plötzlichen harmonischen Wendungen auf, sowohl in seinen weltlichen wie kirchlichen Werken. Schilling sagt: „Aus seinen Messen spricht unverkennbar ein vom Gegenstand durchdrungener Geist, ein frommes Herz, und sie bekunden einen auch in den kunstvolleren Formen wohlgeübten Tonsetzer, der sanfte Würde mit nicht geringer Kraft zu vereinen wußte.“ Der Wert seiner Kompositionen liegt in der Kleinarbeit voll unerschöpflicher, geistvoller Einzelheiten, so daß z. B. in seinen Opern der gewaltige Zug mit seiner den Zuhörer fortreisenden Wirkung nicht hervortrat. Es war auch im allgemeinen Danzis Opern kein allzu großer Erfolg beschieden. Seine Symphonien können als Bindeglied zwischen den Mannheimern und den Romantikern gelten. Charakteristische Merkmale seiner reifen Komposition weisen die edlen, gediegenen musikalischen Sätze, die blühende Melodik, seine kühnen Dissonanzen, die erstaunlichen Modulationswendungen neben altitalienischen Koloraturen und stereotypen Floskeln auf.

Danzi gehört nicht mehr zu den Klassizisten trotz seiner formalen Abhängigkeit von Mozart; er kann bereits als Vorläufer der Romantik bezeichnet werden. Wir können mit Kornmüller sagen:

„Danzi, obwohl kein Künstler erster Größe, besitzt er doch den Ruhm eines soliden und geschickten Musikers, dem schöne und wahre Empfindung und gefühlter Ausdruck nicht abzusprechen sind.“ Erica Jäger

VOM MUSIKALIENMARKT

Zwei Londoner Verlage

Musikverlage haben ihr eigenes Gesicht und heute oft auch schon ihre Geschichte. Von einem reizvollen Wechselspiel im Schnittpunkt ihrer nationalen und übernationalen Streben möchten wir heute ein wenig reden.

Da ist etwa der *Augener-Verlag* in London, aller Welt so bekannt, daß er seit Jahrzehnten schon in den Lexika verzeichnet wird, ganz abgesehen davon, daß wir Deutsche seine Verdienste um den jungen Reger nie vergessen wollen. Was legt er heute vor? Seine Verantwortung vor der Historie ist immer noch sehr spürbar; ein ganz reizendes, zum Spielen geradezu verführendes „*Klavierkonzert in B*“ mit Begleitung des Streichquartetts und zweier Oboen von T. A. Arne könnte in seiner mozartnahen Anmut eine prächtige Bereicherung der Hausmusik, auf jeden Fall aber der Schulmusik bieten. Sein Bemühen um die Gegenwart aber gilt, wenn wir recht sehen, einer gemäßigten, nicht aber einer experimentellen Moderne. Dahin muß man z. B. ohne weiteres die „*Drei Sonatinen für Violine und Klavier*“ von Hans Gál rechnen, dem aus dem österreichisch-deutschen Raum stammenden und auch lange hier tätigen Komponisten, die als op. 71 soeben erschienen. Der sensible, durchaus kammermusikalische Stil dieses Künstlers ist jüngst von MGG als späte Brahms-Nachfolge fixiert; man wird aber darüber doch nicht vergessen wollen, daß seine Harmonik wesentlich weiter gespannt ist und daß die Schwere Brahmsischer Akkordik bei ihm fast ganz in linienhafter Zeichnung aufgeht. Von der Besetzung her könnte man gleich daneben auch die „*5 Fancies*“ für Violine und Klavier von Max Saunders nennen, die ebenfalls das Bild intimer Kammermusik bieten, aber ihre Klanglichkeit ist z. B. mit Sekundparallelen, Sekundreibungen, Bordun-Quinten oder dissonanten Schlußakkorden wesentlich herber, wozu dann noch eine größere Ausweitung der Klangfarben in Oktavierungen, Pizzicati oder Flageolets kommt, wie überhaupt die Schwierigkeit dieser Stücke sie wohl nur dem konzertierenden Berufskünstler zugänglich macht. Eine *Orgelsonate* in

a-Moll von Alec Rowley vertritt stilistisch etwa dieselbe Welt und wirkt in ihren Ansprüchen an Spieler und Hörer wieder einfacher, vielleicht auch konservativer, zumal die stark ausgeprägte Tonalität, nicht zuletzt auch in der abschließenden Fuge, sich etwa in Regerschen Bahnen hält. Einen Rückblick in die Historie gestattet endlich noch einmal die kleine Partitur der *Besardo-Suite* Nr. 1, von Matthias Seiber, des auch bei uns sehr wohlbekannten angliierten Ungarn. Er wählte die Stücke dieser Suite aus dem bisher leider nur der Lautenforschung bekannten „*Thesaurus harmonicus*“ von J. Baptist Besard aus dem Jahre 1603 und gab ihnen ähnlich wie vergleichsweise etwa Respighi seinen alten Tänzen und Arien eine „*modern notation*“, bewahrte also das Original melodisch und harmonisch und umkleidete es klanglich so blühend, u. a. mit Schlagzeug und Harfe, daß man sich eine Begegnung mit diesem Werk im Konzertsaal wohl wünschte.

Der zweite Verlag, dem heute unser Augenmerk gilt, ist die Musikabteilung der *Oxford University Press*, London, unter dessen Neuerscheinungen diesmal die Namen von R. Vaughan Williams und William Walton hervorrangen. Eine Gegenüberstellung gerade dieser zwei Namen in Verwandtschaft und Antithese fanden unsere Leser schon im Sonderheft „Großbritannien“ (7/8, 1958), wo über diese „Romantiker des 20. Jahrhunderts“ viel Grundlegendes gesagt wurde. Die Werke allerdings, die hier zur Sprache stehen, blieben nur eben am Rande erwähnt: die *Symphonie* Nr. 9 von Williams, deren Partiturbild weithin eine geradezu klassische Durchsichtigkeit bietet und deren Thematik verschiedentlich recht stark dem 19. Jahrhundert verhaftet ist, auch wenn die Tonarten des zweiten Satzes in B und des dritten in einer zwischen Dur und Moll schwankenden F-Tonalität erheblich von der Tradition abweichen. Aber auch das an sich wesentlich moderner konzipierte Notenbild des jüngeren Walton in seiner „*Partita for Orchestra*“ trägt im Grunde ähnliche Züge, nur daß hier die romantische Kantabilität von dort mehr durch kurze rhythmisch prägnante Figuren verdrängt ist; schon ein Titel wie „*Giga burlesca*“ über dem dritten Satz mag dafür bezeichnend sein. Noch einen Schritt weiter geht die aus Anlaß der 70-Jahr-Feier von Johannesburg/Südafrika geschriebene „*Fest-Ouvertüre*“, ein im Presto capriccioso gehaltenes, gegen Ende noch zum Vivacissimo gesteigertes Stück, ein schmissiger Wurf, der oft mit Staccato-Geflüster und nur selten mit einer

kurzen Espressivo-Kantilene arbeitet. Neben diesen großen Partituren gibt es noch einige Kammermusik; einen Übergang dazu mag vielleicht die „Serenade for Wind Quintet and Harp“ von John Addison bieten, die mit den Sätzen „Invention, Intermezzo, Tokkata, Elegy, Passacaglia al minueto und Finale“ sich zwar recht zwielichtig in den historisierenden Tendenzen zeigt, deren musikalische Handschrift aber im übrigen an Modernität nichts zu wünschen übrig läßt. Zwei Hefte klavierbegleiteter Blockflöten- (oder Flöten-) Musik von Robin Milford, eines mit „Drei Arien“, das andere mit einer „Sonatine in F“, verbinden quasi barocke anachronistische Melodik mit einer ebenso quasi modernen Harmonik der meist akkordisch orientierten Begleitung. Noch weniger Anspruch auf solche Modernität erhebt eine „Light Music for Strings“ von Alan Rawthorne, die wesentlich nur interessiert durch die katalonischen Melodien, auf denen sie basiert und die ein gewisses Gesicht durch einen kurzen Mittelteil mit der seltsamen Bezeichnung eines Andante drammatico erhält. Daß man schließlich auch hier die Historie nicht ganz außer acht läßt, mag zum Schluß die Neuausgabe von Mozarts Andante für eine Orgelwalze in F (KV 616) in einer Einrichtung von Hugh McLean bezeugen, die allerdings vom Pedal einen mehr als spärlichen Gebrauch macht, aber immerhin auf Grund des Salzburger Autographs das kleine Werk erneut zur Diskussion stellt.

Otto Riemer

Eine neue Chopin-Gesamtausgabe

Es gehört zu den übersehbaren Zeichen der Zeit, daß neue Gesamtausgaben zu erscheinen beginnen, die das Werk der großen Meister der verschiedenen Nationen in authentischer Gestalt vorlegen. Dazu gehört auch Frédéric Chopin, für dessen sämtliche Werke 26 Bände vorgesehen sind (Polnischer Musikverlag Warschau/Krakau). Die Bände werden auf Anregung des Chopin-Instituts nach Autographen und Erstausgaben mit kritischen Revisionsberichten herausgegeben von I. J. Paderewski unter Mitarbeit von L. Bronarski und J. Turczynski. Der uns vorliegende erste Band enthält die Präludien für Klavier. Die Ausgabe stützt sich auf das Autograph, dessen Abschrift und drei Originalausgaben und gewährleistet damit eine kritisch gesicherte Textgestaltung. In einem ausführlichen Nachwort werden die Grundsätze der Editionstechnik erörtert, deren Festlegung auf eine möglichst vollkommene Wiedergabe der Gedanken Chopins abzielt. Erfreulich,

daß man sich, etwa beim Pedalgebrauch, grundsätzlich an die Handschriften hielt; denn gerade hierin war eine Willkür in den zahlreichen jüngeren Ausgaben festzustellen, die nunmehr beseitigt ist. Der Spieler hat jetzt die Möglichkeit, die für Chopin so ungemein charakteristischen Pedaleffekte genauestens zu studieren. Ebenso werden für einen spezifischen Chopin-Stil gültige Hinweise für die Ornamentik gegeben. Ein kritischer Revisionsbericht gibt Auskunft über alle Varianten und Abweichungen. So besitzt die Ausgabe zuverlässigen wissenschaftlichen Wert und ist zugleich der Praxis zugänglich. Zweifellos bedeutet sie eine hohe Leistung, die gewiß im Chopin-Jahr 1960 ihre besondere Anerkennung finden wird, zumal auch eine deutschsprachige Ausgabe vorliegt.

G. H.

DAS NEUE BUCH

Heilung durch Musik

Die Problemstellung der Musiktherapie geht bereits auf die Zeit der Antike zurück. Seitdem haben sich immer wieder Gelehrte, die sich mit Naturwissenschaften und Musik beschäftigt haben, mit diesem Zwischengebiet befaßt, ohne daß es bis heute eine fundierte Wissenschaft geworden wäre. Tatsächlich gibt es bis heute keine allseits anerkannten Heilmethoden, die sich der Musik bedienen. Dieser Eindruck wird auch bestätigt durch die Sammlung von Aufsätzen aus vorwiegend medizinischen Kreisen, die von dem Neurologen H. R. Teirich unter dem Titel „Musik in der Medizin“ (Gustav Fischer Verlag, Stuttgart 1958, DM 22.—) herausgegeben wurden. So sagt dieser bereits im Geleitwort, daß Musik ein sehr differenzierter Faktor ist. Immerhin kann man sich auf einige Grundlagen stützen, so z. B., daß Musik die Funktionen des Zwischenhirns zu Veränderungen des Blutdrucks, der Pulsqualität, Schlagfrequenz und des Schlagvolumens des Herzens mit EKG-Veränderungen, Blutzuckerspiegel und Grundumsatz veranlaßt. Es fehlen jedoch bis heute gesicherte quantitative Ergebnisse sowohl in bezug auf die physiologischen Faktoren wie auch die Gattung wirksamer Musik. Wie unterschiedlich die menschlichen Grundtypen reagieren, darüber hat Herta Weihs bereits 1953 eine aufschlußreiche Arbeit veröffentlicht, die jedoch den Mitarbeitern dieses Buches entgangen ist. Anstelle einer heute noch nicht vorhandenen Systematik liegt in dem Sammelband jedoch eine wertvolle Zusammenstellung von Indizien vor, die der weiteren Forschung helfen können. So er-

fährt man, wie bei vielen Patienten das Anhören atonaler Musik infolge der Ablehnung Puls- und Blutdrucksteigerungen hervorruft. Bei der Musikauswahl darf man nicht übersehen, daß ein Hörerkreis mit andersgearteten geistig-kulturellen und soziologischen Voraussetzungen innerlich gar nicht hört und auch Eindrücke nicht verarbeitet. Bei dem gestellten Thema ist es natürlich, daß auch über Eurhythmie gesprochen wird. In Kalifornien ist Gruppentanz zum „psychodramatischen Theater“ ausgebaut worden. Als besonders aktuell muß die Beschreibung der „Schallplattensüchtigen“ gelten, die im Anhören bestimmter Werke Gefühle abreagieren. Man vermißt jedoch einen Beitrag zur High-Fidelity-Wiedergabe, woraus konkrete Aufschlüsse über die Wirkungen der hohen Töne zu gewinnen wären, ebenso zur elektronischen Musik und zur Hörbeanspruchung der Tonmeister — wahrscheinlich für den Mediziner noch Fremdland. Für den Musiker ist der Beitrag von I. H. Schultz über das autogene Training wertvoll, das der Behebung von Angst-, Hemmungs- und Spannungszuständen dient. Der entspannenden Musik stellt der Herausgeber eine tonisierende Musik gegenüber. So ist in dieser Neuerscheinung eine Reihe von Ansatzpunkten gegeben, die, wenn teilweise auch korrekturbedürftig, dem Musiker wertvolle Aufschlüsse und dem Pädagogen Erfahrungsmaterial liefern.

Fritz Winckel

Grundfragen der Musikwissenschaft

Den Studierenden, der eine „Einführung“ sucht, wird man auf das neue, sehr erwünschte Buch von Heinrich Husmann, *Einführung in die Musikwissenschaft* (Quelle und Meyer, Heidelberg 1959, DM 20.—) verweisen. Man wird ihm zunächst den ersten Teil („Der Ton und seine Eigenschaften“), der sachgemäß und umfassend über die mathematisch-physikalischen Grundbegriffe, nämlich Tonhöhe, Tondauer, Lautstärke, Klangfarbe orientiert, zum genauen Studium empfehlen. Für die Darstellung des „Kunstwerks und seiner bestimmten Seiten“ (Teil II) wird man ihn auf die fortdauernd fruchtbare Einbeziehung außereuropäischer Musikkulturen hinweisen, die dem Buch überhaupt seine besondere Weite gibt, und ihm gleichzeitig empfehlen, gleichlaufend Teil III („Die Gestaltungsprinzipien des Kunstwerks“) zu Rate zu ziehen. Denn manche zunächst vermißte Aussage wird man hier und an anderen Orten finden. So etwa, daß der einfache (musikalische) Ton „einen Ausdruck“ hat (S. 208), daß die Melodie keine bloße Summe von Tönen, sondern eine

Gestalt bedeutet (S. 8 f); die Melodien des Beispiels 14 sind deshalb *nicht* gleich. Dagegen sind die Unterschiede zwischen ungemessener, rein zeitmessender und gestischer Rhythmik ohne Begrenzung auf die europäisch-abendländische Musik sehr eindrucksvoll verdeutlicht. Daß die musikhistorische Komponente nur in starker Schrumpfung vorhanden ist, liegt wohl in der Systematisierungsabsicht des Verfassers. Man wird daher den Studierenden zur weiteren Beschäftigung auf J. Handschins „Toncharakter“ verweisen und auf die für ihre Zeit große Leistung von Hugo Riemanns „Grundriß der Musikwissenschaft“ (erstmalig 1908!), der das Gesamtgebiet so gliedert: Akustik, Tonphysiologie (= psychologie), Musikästhetik, Musiktheorie, Musikgeschichte. Ist also Husmanns Buch eine Einführung in die ganze Musikwissenschaft? Joseph Müller-Blattau

Bachs Orchester

Jeder Bachfreund kennt den Namen des englischen Historikers und Bachforschers Charles Stanford Terry (1864–1936) und wohl auch seine 1928 erschienene, 1929 ins Deutsche übersetzte Biographie Bachs, die ein überaus großes Material in knapper, sachlicher, übersichtlicher Weise verarbeitet und die auch heute nach dreißig Jahren noch nicht überholt ist. Terry schrieb noch eine Reihe anderer Arbeiten über Bach, von denen die 1932 erschienene über „Bachs Orchestra“ (Oxford University Press, London 1958) unverändert neu gedruckt worden ist. Sie weist alle Vorzüge seiner Bachbiographie auf: eine übersichtliche Gliederung; die Instrumente des Bachorchesters (Trompete, Horn, Kornett, Posaune, Pauken, Flöten, Oboen, Fagotte, Streicher und die Continuo-Instrumente) werden nach Umfang und Spielart beschrieben; ihre Verwendung, besonders in den Kantaten, wird aufgezeigt. Die Darstellung erfährt durch zahlreiche Tabellen und eine Reihe von Abbildungen eine Bereicherung. Man darf diese Arbeit als ein würdiges Seitenstück zur Biographie ansehen. Der Neudruck ist gerechtfertigt, da in dem Vierteljahrhundert seit Erscheinen des Buchs wohl einige Einzeluntersuchungen zu Bachs Instrumentation erschienen sind, aber kein zusammenfassendes Werk. Ein solches könnte wohl auch erst in Angriff genommen werden, wenn die Neue Bach-Ausgabe fertig vorliegt. Hermann Keller

Ein Haydn-Buch

Als „eine Gabe aus seinem Vaterland“ erschien zum Gedenken des 150. Todestages eine zweite

Auflage des Buches von Leopold Novak „Joseph Haydn, Leben, Bedeutung und Werk“. Der Direktor der Musiksammlung der Nationalbibliothek in Wien gibt darin ein anschauliches Lebensbild des großen Begründers der klassischen Instrumentalmusik, dem eine zweifellos dem neuesten Stand der Forschung entsprechende chronologische Aufzählung der Werke Haydns das etwas strenge, aber sachlich unanfechtbare Gerüst gibt. So deutlich das Buch diese organischen, lebensbedingten Zusammenhänge darlegt und damit in seiner übersichtlichen Anordnung eine wertvolle Ergänzung des Konzertführers darstellt, bleibt der Autor seiner von ihm selbst aufgestellten Forderung nach Darstellung „der Wirkung des Werkes über Zeit und Raum... bis auf die Gegenwart“ manches schuldig. Die zahlreichen und stellenweise gar nicht recht einzusehenden, ausschließlich negativen Hinweise auf die „unnatürliche und melodielose“ Musik unserer Zeit stören für mein Gefühl die sonst so glückliche Art der Darstellung, die genau die Mitte zwischen einem Volksbuch und der wegen des Fehlens zahlreicher wissenschaftlicher Vorarbeiten immer noch ausstehenden alles umfassenden, endgültigen Haydn-Biographie hält. Während so manches geläufige Anekdotchen berechtigterweise vermieden wurde, kam erfreulich oft des Meisters eigenes Zeugnis oder das der Zeitgenossen in Briefen und Tagebüchern zu Wort, wodurch das Buch gemeinsam mit einer reizvollen Ausstattung durch Bilder und einfache Notenbeispiele sehr wohl imstande ist, manchem Zug im Bilde Haydns neues Leben einzuhauchen. Die Neuauflage des 1951 erstmalig erschienenen Werkes verdankt dem vor zwei Jahren herausgekommenen ersten Band des „Thematisch-bibliographischen Werksverzeichnis“ von Anthony van Hoboken, den Veröffentlichungen des Joseph Haydn-Instituts und der Haydn-Society nicht unwesentliche Änderungen. Auch manche Ergänzung in der umfangreichen Zeittafel und ein Sachregister sind neu. Die frühe Neuauflage ist jedenfalls ein deutlicher Beweis des Wirkens neuer und wesentlicher Impulse in der Haydn-Forschung. Otto Sertl

Tonalitätsfragen

Rudolph Retis Buch „Tonality — Atonality — Pantonality“ (Verlag Rockliff, London 1958) ist das spekulative Vermächtnis eines musikalischen Eigenbrötlers, der, 1884 in Serbien geboren, aber in Wien aufgewachsen, 1922 der eigentliche Be-

gründer der „Internationalen Gesellschaft für Neue Musik“ wurde. Reti wanderte später nach den Vereinigten Staaten aus, wo er eine eifrige Kompositionstätigkeit zu entfalten begann und 1951 mit dem musiktheoretischen Werk „The thematic process in Music“ hervortrat. Das Erscheinen des vorliegenden Buches hat er nicht mehr erlebt. Er starb am 7. Februar 1957 in Montclair, New Jersey. Reti, der in seiner Jugend Fühlung mit Schönberg und seinem Kreis hatte, versucht hier, den von Fétis erstmals theoretisch unterbauten Begriff der Tonalität zur „Pantonality“ zu erweitern, wobei der „Atonalität“ die Rolle einer bloßen Episode zufällt. Das nachdenklich geschriebene Buch gipfelt in wertvollen kompositionstechnischen Analysen gewisser Werke von Schönberg, Berg, Webern und Hauer, aber auch von Kompositionen des Amerikaners Charles Ives und der Franzosen Jolivet und Boulez. Beispielen seiner eigenen Musik fehlt die originale Überzeugungskraft. Zum tieferen Verständnis der Musik der letzten fünfzig Jahre trägt das Buch unbedingt bei. Faksimilia von interessanten Originalbriefen von Schönberg und Hauer erhöhen den Wert der von Retis Witwe besorgten posthumen Veröffentlichung. Hans F. Redlich

George Gershwin in Bildern

Der heutige Mensch will nicht nur Musik hören, er will auch ausführlich über den Schöpfer der Kunst, sei es der Komponist selbst oder auch der Interpret, unterrichtet sein, und zwar nicht nur literarisch-biographisch, sondern auch bildlich. Er will den Komponisten sehen, seine Umwelt, in der er sich entwickelte und Erfolge erzielte. Dazu kommt die heute so modern gewordene Neugier, einen Blick in die private Alltäglichkeit eines Menschen zu tun, dessen Name der Weltöffentlichkeit ein Begriff ist. Diesen vielfältigen Zweck erfüllt auch die Bildbiographie von Antonio Mingotti über George Gershwin (Kindler-Verlag, München 1958, DM 15.80) in besonderem Maße. Um den populären Komponisten der „Rhapsodie in Blue“ und der vieldiskutierten Neger-Jazz-Oper „Porgy and Bess“, der mit seinen Schlagern in aller Munde war, kam eine entsprechende Publicity in Bewegung, die in ihrer ganzen lauten und bunten Fülle hier in diesem Bildband vereinigt ist. Sein Lebensweg aus der bedrückenden Atmosphäre der „East side“ von New York, in der Gershwin aufwuchs und seine ersten musikalischen Eindrücke empfing, bis zu seinem frühen Tode als reicher

vielbenedigter Komponistenstar ist hineingewoben in ein Kaleidoskop von Menschen, Schauplätzen und Szenen, zwischen denen sich dieses kurze, aber erfüllte Leben abgespielt hat. Gegenüber dem Vorrang des Bildes ist jedoch die Bedeutung des Textes keineswegs nebensächlich. Mingotti schildert in sehr lebendigem Erzählerton die vielfältigen Realitäten des Lebens. Er belastet nicht den unbefangenen Leser, der etwas über Gershwin erfahren will, mit der Problematik des Jazz oder gar mit stilkritischen Fragen. Er läßt das Leben dieses typisch amerikanischen Selfmademan-Musikers wie einen dramatisch spannenden Film ablaufen. Joachim Herrmann

ZEITSCHRIFTENSPIEGEL

Wir notieren:

Argentinien: Im „Buenos Aires Musical“ berichtet Valenti Ferro über Pablo Casals in New York. Jorge Urbano beschäftigt sich mit Wozzeck (1958/215).

Frankreich: Die Zeitschrift „Musica“ bringt einen Aufsatz über Elisabeth Schwarzkopf von Jacques Feschotte. Henri Gaubert schildert eine Begegnung mit Camille Maurane (1959/1). Im „Journal Musical Français“ widmen Jacques Lonchamp und Bernard Gavoty Beiträge Ernest Ansermet (1959/74).

Großbritannien: In „Music and Letters“ widmet Sir Stuart Wilson einen Aufsatz Ralph Vaughan Williams. Donald McArdle beschäftigt sich mit Beethoven und Grillparzer (1959/1). „The Musical Times“ bringt einen Bericht über die Musik in der Sowjetunion von Cecil Parrott. Ernest Bradbury schrieb einen Artikel über Francis Jackson (1959/1391). In „Opera“ erörtert Mosco Carner drei Opernpläne Puccinis (1959/1). Eine instruktive Analyse von Dvořáks „Rusalka“ gibt Vilem Tausky (1959/2). „Musical Opinion“ bringt einen Beitrag von John Clapham über Antonín Dvořák (1959/977).

Italien: In „Musica d'oggi“ behandelt Alberto Basso Schostakowitschs 10. Sinfonie (1959/2).

Niederlande: In „De Praestant“ widmen Raymond Schroyens und Willy Climan einen Aufsatz Vincent Lübeck. Floris van der Mueren nimmt Stellung zur Orgel von Sweelinck bis Bach (1959/1).

Schweiz: In den „Schweizer Musikpädagogischen Blättern“ gibt Adolf Havlik eine Charakterologie des Klaviers. Ein älterer Beitrag über die Volkssingschule stammt von Albert Greiner. Eine Bibliographie nimmt umfassend zu den Neuerscheinungen Stellung (1959/1). In der „Schweizerischen Musikzeitung“ behandelt Friedrich Saathen Ernst Kreneks Botschaft im Wort. Jean Matter äußert sich zu Brahms und Fauré (1959/2).

MUSICA-NACHRICHT

In Memoriam

Curt Sachs, der hervorragende Musikwissenschaftler, ist im Alter von 78 Jahren kürzlich in Amerika verschieden.

George Antheil, der amerikanische Komponist, ist im Alter von 58 Jahren in New York gestorben.

Hans May, der aus Wien stammende Operettenkomponist, ist im Alter von über 70 Jahren gestorben.

Hans Bredow, der Begründer und Organisator des deutschen Rundfunks, ist an den Folgen eines Schlaganfalls im 80. Lebensjahr verschieden.

Leopoldine Eysler, die Witwe des österreichischen Operettenkomponisten Edmund Eysler, starb im 85. Lebensjahr in Wien.

Mimi Poensgen-Warmbrunn, die als Wagner-Sängerin große Erfolge feierte, ist im Alter von 80 Jahren gestorben.

Geburtstage

Grete von Zieritz, die als Komponistin hervorgetreten ist, wird am 10. März 60 Jahre alt.

Michael Raucheisen, der international bekannte Klavierpartner von Sängern und Instrumentalisten, wurde am 10. Februar 70 Jahre alt. Konzertreisen mit dem Geiger Fritz Kreisler, mit Vasa Pňhoda und Paul Grümmer führten ihn in die ganze Welt. Zwei Generationen berühmter Sänger und Sängerrinnen hat er in Konzerten begleitet. Seine Künstlerschaft ist bis heute vorbildlich geblieben.

Arthur Rubinstein, der besonders als Interpret der Werke Chopins internationalen Ruf genießt, konnte seinen 70. Geburtstag feiern.

Walther Meyer-Giesow kann am 16. März seinen 60. Geburtstag feiern.

Ehrungen und Auszeichnungen

Ernst Lothar von Knorr, der Direktor der Niedersächsischen Hochschule für Musik in Hannover, wurde mit der Eugen-Ysaye-Medaille ausgezeichnet, die bisher nur an wenige international bekannte Persönlichkeiten verliehen wurde.

Heinz Wallberg, der Bremer Generalmusikdirektor, wurde zum 100jährigen Bestehen des Singvereins der Gesellschaft der Musikfreunde Wien mit der Franz-Schmidt-Medaille als erster deutscher Dirigent ausgezeichnet. Wallberg dirigierte drei Aufführungen des Oratoriums „Das Buch mit sieben Siegeln“ von Franz Schmidt, die besonders starken Widerhall fanden.

Thanos Burlos, der in Deutschland lebende griechische Bariton, wurde wegen seiner Verdienste um die griechische Kunst im Ausland mit dem Goldenen Verdienstkreuz seiner Heimat ausgezeichnet. Am Goethe-Institut Athen hielt er einen Vortrag über die Oper in Deutschland.

Ernennungen und Berufungen

Wilhelm Maler, Professor und Direktor der Nordwestdeutschen Musikakademie Detmold, wird am 1. Oktober die Leitung der Staatlichen Hochschule für Musik Hamburg als Nachfolger von Prof. Philipp Jarnach übernehmen, der in den Ruhestand tritt.

Martin Stephani, Professor in Detmold, wurde zum neuen Generalmusikdirektor in Wuppertal gewählt. Er wird seine Tätigkeit bereits in der kommenden Spielzeit aufnehmen. Der bisherige Generalmusikdirektor Hans-Georg Ratjen wird künftig als musikalischer Leiter der Oper wirken.

Jörn Thiel hat eine Dozentur an der Musischen Bildungsstätte in Remscheid für Tonband- und Schallplattenaufnahmen übernommen.

Verbände und Vereine

Ein Verein „Festspielmeisterklasse“ ist von Friedelind Wagner gegründet worden. Man will während der Festspielzeit in Bayreuth ein Opernseminar für junge Gesangssolisten und Bühnentechniker aller Länder unterhalten, an dem Theaterfachleute als Lehrer tätig sein werden.

Eine *Deutsche Chopin-Gesellschaft* ist in Berlin gegründet worden. Sie wird in enger Verbindung mit der Polnischen Chopin-Gesellschaft das Werk des Meisters der Forschung und Praxis zugänglich machen.

Der Landesverband Bayerischer Tonkünstler veranstaltet Ende März „Oberammergauer Lehrgänge“ für Privatmusiklehrer, die durch einen Festakt anlässlich des 80. Geburtstages von Joseph Haas eröffnet werden. Ein Abendkonzert bringt

die Schülervorstellung „Der Zauberrubel“ von Karl Meister. Als Abschluß ist ein Orgelkonzert vorgesehen.

Der *Verband evangelischer Kirchenchöre* läßt eine vielgestaltige Arbeit erkennen. Teilnahme an zahlreichen Tagungen, insbesondere auch im Ausland, bestätigen es. In Tokio wurde eine deutsche geistliche Abendmusik durchgeführt. Friedrich Meyer weilte zur Singarbeit in Afrika.

Eine *Gesellschaft für Theaterwissenschaft* wurde in Frankfurt gegründet. Sie steht unter Leitung von Alfred Happ und wird Archivmaterial zur Geschichte der wichtigsten hessischen Bühnen sammeln.

Der *Deutsche Musikalienwirtschaftsverband* veranstaltet vom 3. bis 21. März auf Burg Steineck bei Bad Honnef seinen 9. Ausbildungs- und Fortbildungslehrgang für Musikalienhändler.

Von den Musikinstituten

Die *Staatliche Hochschule für Musik Köln* brachte ein Studio-Konzert mit zeitgenössischer Musik und veranstaltet einen Lehrgang in der Orgelimprovisation mit Johannes Ernst Köhler. Eine Musizierstunde war Orffs „Schulwerk“ gewidmet. Zwei Hochschulkonzerte gaben Einblick in den Stand der Ausbildung.

Die *Staatliche Hochschule für Musik Freiburg im Breisgau* bot ein Orchesterkonzert mit klassischen Werken. Armin Janssen gab einen Klavierabend. Ulrich Koch, der Leiter einer Musikklassse für Bratsche, wurde in die Jury des Internationalen Wettbewerbs in Genf berufen.

Die *Staatliche Hochschule für Musik Hamburg* teilt mit, daß Erna Berger eine Meisterklasse für Gesang und Eliza Hansen eine Meisterklasse für Cembalo übernommen haben.

Von der *Staatlichen Hochschule für Musik Frankfurt* wurden die beiden Studierenden Karl-Heinz Herr und Erich Stein an die Städtischen Bühnen Mainz verpflichtet.

Von der *Niedersächsischen Hochschule für Musik Hannover* wurde Yvonne Georgi als Leiterin der Tanzabteilung zum Professor ernannt.

Die *Folkwangschule Essen* veranstaltete ein Sinfoniekonzert unter Leitung von Heinz Dressel. Hans Himmelheber sprach über Negerkunst und Negertänze. Im Studio beschäftigte man sich mit Neuer Musik. Michael Wittels bot Klavierwerke jüdischer Komponisten.

Das *Städtische Konservatorium Berlin* eröffnet im Sommer einen Kursus der Kapellmeister-Ausbildung unter Leitung von Herbert Ahlendorf, dessen Absolventen die Möglichkeit gegeben wird, an dem Dirigenten-Praktikum Herbert von Karajans

teilzunehmen, das der Senat der Stadt veranstaltet. Ziel ist in der Regel die Erteilung eines Abschluszeugnisses.

Die Staatlich anerkannte Hochschule für Musik und Theater Heidelberg führte ein Chorkonzert mit Werken von Helmut Bräutigam, Hugo Distler und Hans Joachim Weber unter Leitung von Hugo E. Rahner durch.

An der Musikakademie Detmold wird Antonio Janigro im September und Oktober einen Meisterkurs für Violoncello durchführen.

Vom Bayerischen Staatskonservatorium Würzburg spielte das Kammerorchester des Instituts im Rahmen der Universitätskonzerte Bachs „Brandenburgische Konzerte“.

Das Bruckner-Konservatorium Linz veranstaltete Mozart-Tage, bei denen in einer Matinee und in einem Konzert selten zu hörende Werke aufgeführt wurden.

Die Westfälische Schule für Musik Münster brachte zeitgenössische Musik in einem Bartók-Abend.

Die Volksmusikschule Berlin-Lichtenberg konnte auf ein fünfjähriges Bestehen zurückblicken. Ihre Schülerzahl ist auf über 700 angestiegen.

Das Robert Schumann-Konservatorium der Stadt Düsseldorf veranstaltete mit Studierenden des Instituts eine Kammermusik von Bach bis Bartók sowie einen Brahms-Abend.

Musikfeste und Tagungen

Die Salzburger Festspiele bringen zehn Orchesterkonzerte. Sie werden von den Wiener Philharmonikern unter Karl Böhm eröffnet. Das Orchester Nationale de la Radiodiffusion Television Française Paris übernimmt fünf Konzerte unter Georg Solti, George Szell, Paul Paray, Joseph Keilberth und Rudolf Kempe. In der zweiten Augushälfte spielen die Wiener Philharmoniker unter Herbert von Karajan, Dimitri Mitropoulos, Karl Münchinger und Rafael Kubelik. Internationale Solisten wurden dazu verpflichtet. Am 17. August wird die Oper „Julietta“ von Heimo Erbse uraufgeführt. Die Leitung hat Antal Dorati, Regie führt Oskar Walterlin.

Das 22. Beethoven-Fest in Bonn wird am 18. September im Anschluß an die Einweihung der neuen Beethoven-Halle eröffnet. Das gesamte sinfonische und chorische Werk Beethovens soll aufgeführt werden. Prominente Solisten sind Yehudi Menuhin, Andor Foldes, Wilhelm Backhaus und Gloria Davy. Als Dirigenten wurden Joseph Keilberth und Otto Klemperer verpflichtet.

Der Musikalische Frühling in Salzburg findet vom 15. bis 31. Mai statt. Vorgesehen sind 28 Veranstaltungen, und zwar Kammerkonzerte, Sere-

naden, Abendmusiken, Burgmusiken, Orchesterkonzerte, Opernabende, Kirchenkonzerte. Es dirigieren Bernhard Paumgartner und Wilhelm Stross.

Die Internationalen Maifestspiele in Wiesbaden vom 17. Mai bis 9. Juni finden mit vier ausländischen Opernensembles, dem Staatlichen Schauspielhaus Hamburg und dem Staatstheater Wiesbaden statt. Wolfgang Sawallisch dirigiert die Strauss-Oper „Capriccio“. Die Oper Bordeaux bringt „Armide“ von Lully, die Staatsoper Belgrad ist mit Gounod, Prokofieff und Mussorgsky vertreten, die Römische Oper bringt Verdi, die Argentinische Kammeroper will Telemann, Cimarosa, Milhaud und Sciamarella aufführen.

Die Internationalen Musikfestwochen Luzern vom 15. August bis 10. September bringen einundzwanzig Konzerte mit dem Schweizer Festspielorchester, den Festival Strings Luzern und dem Collegium Musicum Zürich. Als Dirigenten werden Sir Thomas Beecham und Lovro von Matacic genannt.

Die Schwetzingen Festspiele finden vom 21. Mai bis 21. Juni statt und rücken in den Mittelpunkt die Purcell-Oper „Fairy Queen“.

Die Trossinger Musiktage am 25. und 26. Juli bringen Orchesterwerke führender Komponisten, darunter auch aus Amerika und England.

Louis-Spohr-Gedenktage werden in Kassel vom 4. bis 6. April abgehalten. Auf dem Programm steht auch Spohrs „Vater unser“ für Soli, Chor und Orchester.

Die Bregenzer Festspiele vom 21. Juli bis 19. August bringen als Spiel auf dem See die klassische Operette „Tausendundeine Nacht“ von Johann Strauß unter Leitung von Heinrich Hollreiser in der Inszenierung von Adolf Rott.

Heilbronner Musiktage finden vom 5. bis 14. Juni statt. Sie sind Georg Friedrich Händel gewidmet und bringen „Samson“, „Acis und Galathea“, „Cäcilienode“, „Messias“, Arien und Orchestermusik. Ausführende sind der Heinrich-Schütz-Chor Heilbronn, das Südwestdeutsche Kammerorchester Pforzheim und prominente Solisten unter Fritz Werner.

Preise und Wettbewerbe

Der 8. Internationale Musikwettbewerb der Rundfunkanstalten wird vom 4. bis 15. September in München ausgetragen. Er beschränkt sich auf Klavier, Gesang, Orgel und Streichquartett. Die Verringerung der Wettbewerbsfächer macht eine Erhöhung der Preise möglich. Die ersten Preise wurden auf DM 3000.— festgesetzt.

Der 15. Internationale Musikwettbewerb Genf ist für die Zeit vom 19. September bis 3. Oktober

ausgeschrieben worden, und zwar in den Kategorien Gesang, Klavier, Bratsche, Oboe, Trompete und Sonatenduos für Klavier und Cello. Der Wettbewerb ist offen für Künstler aus allen Ländern.

Von den Bühnen

Die *Städtischen Bühnen Köln* unter dem neuen Generalintendanten Oscar Fritz Schuh wollen ein Ballett von internationalem Rang aufbauen. Es wurden bisher Marcel Luitpart und Aurel van Milloss als ständiger Berater verpflichtet. Im Jahr sollen künftig etwa sechs Opernpremierer außer den Ballettabenden erfolgen.

Das *Festspielhaus in Salzburg* wird Ende Juli 1960 mit Mozarts „Don Giovanni“ eröffnet werden. Außerdem sind noch Hofmannsthal's „Großes Welttheater“, Claudels „Seidener Schuh“ und ein großes Oratorium für das Haus in Aussicht genommen.

Die *Staatsoper Berlin* eröffnete das Händel-Jahr mit einer konzertanten Aufführung des Oratoriums „Jephta“ unter Helmuth Koch. Bedeutende Solisten, darunter Sona Cervená, wirkten mit.

Die *Staatsoper Wien* bereitet für Ende März die Uraufführung des Balletts „Ruth“ von Heimo Erbse vor. Choreographie: Yvonne Georgi.

Die *Wuppertaler Oper* bringt als Beitrag zum Händel-Jahr die Oper „Julius Cäsar“ unter Hans Georg Ratjen.

Das *Theater der Stadt Trier*, dessen Existenz mehrfach gefährdet war, bleibt mit seinem vollen Schauspiel-, Operetten- und Opernensemble erhalten.

Die *Städtischen Bühnen Frankfurt* haben eine Einladung des Theaters der Nationen nach Paris absagen müssen.

Das *Staatstheater Oldenburg* brachte „Ariadne auf Naxos“ von Richard Strauss in neuer Einstudierung heraus.

Die *Städtischen Bühnen Freiburg im Breisgau* setzten sich für Albert Lortzings „Undine“ in einer Neuinszenierung ein.

Das *Stadttheater Hildesheim* hat die selten gespielte Oper „Alessandro Stradella“ von Friedrich Flotow in den Spielplan aufgenommen.

Die *Staatstheater Dresden* gaben mit der Oper „Fürst Bajazid“ von Jan Cikker Einblick in slowakisches Opernschaffen.

Die neue *Norwegische Oper in Oslo*, geleitet von Kirsten Flagstad, wurde mit d'Alberts „Tiefland“ eröffnet.

Das *Landestheater Hannover* bereitet die Pergolesi-Oper „Der verliebte Bruder“ in der Neufassung von Werner Oelmann zur Erstaufführung vor.

Das *Stadttheater Greiz* brachte bei der Premiere von Janáček's „Jenufa“ erstmals die in Deutschland noch unbekannte dazugehörige Ouvertüre zur Aufführung. Das Stück lagerte bisher im Brünner Janáček-Archiv.

Tatjana Gsovsky von der Städtischen Oper Berlin wird zusätzlich die künstlerische Verantwortung für das Ballett der Städtischen Bühnen Frankfurt übernehmen.

August Wenzinger dirigiert in Hannover-Herrenhausen anlässlich des Händel-Jahres Aufführungen der Oper „Xerxes“.

Rudolf Schenkl inszenierte in Gelsenkirchen Händels Oper „Ezio“.

Helmuth Käutner hat für seinen neuen „Hamlet“-Film das Ballett der Wuppertaler Bühnen für tänzerische Aufgaben verpflichtet.

Karl Meister hat eine neue Schulooper „Kalif Storch“ geschrieben.

Aus dem Konzertsaal: Orchestermusik

Das *Rotterdammer Philharmonische Orchester* brachte unter Eduard Flipse zeitgenössische Werke von Badings, Bartók und Will Eisma. Klassische europäische Musik dirigierte Frans Moenen und Daniel Sternefeld.

Die *Staatsskapelle Dresden* setzte sich unter Vilmos Komor für Bartók, William Walton und Mendelssohn ein.

Die *Städtischen Bühnen Freiburg im Breisgau* hatten das Südwestfunk-Orchester unter Pierre Boulez zu Gast. Werke von Alban Berg, Anton Webern und Claude Debussy standen im Mittelpunkt.

Das *Orchester der Städtischen Bühnen Magdeburg* brachte unter Gottfried Schwieters als Beitrag zum zeitgenössischen Musikschaffen die Debussy-Variationen von Sachse und eine sinfonische Dichtung von Schneider.

Das *Erzgebirgs-Sinfonieorchester Annaberg* unter Erich Vietze kündigt zahlreiche Novitäten von Eisler, Butting, Sachse, Görner, Bartók, Sommer und Schostakowitsch an.

Armin Schibler erhielt von Wolfgang Schneiderhan den Auftrag für ein Violinkonzert.

Winfried Zilligs Oper „Das Opfer“ wird unter Hans Schmidt-Isserstedt im Juni in Hamburg konzertant aufgeführt.

Ernst Krenek hat sein neues Cello-Konzert Ludwig Hoelscher und den Berliner Philharmonikern zur Erstaufführung übertragen. Die westdeutsche Erstaufführung findet unter Bernhard Conz in Bielefeld statt.

Von Bohuslav Martinů bringt das Boston Symphony Orchestra unter Charles Münch das Orchesterwerk „Die Parabel“ zur Uraufführung.

Hugo Distlers Klavierkonzert kommt im März in Remscheid unter Siegfried Goslich zur Aufführung.

Aus dem Konzertsaal: Kammermusik

Das Klavierstück „Konfigurationen“ von Bernd Alois Zimmermann und ein Streicher-Trio von Hermann Heiss wurden im Deutschen Institut in London erstaufgeführt.

Bachs „Kunst der Fuge“ und „Musikalisches Opfer“ gelangten in der Instrumentierung von Karl Hermann Pillney durch das Rotterdamer Kammerorchester in Rotterdam und Den Haag zur Aufführung.

Kammermusikwerke vokaler und instrumentaler Prägung von Samuel Beyer und Gregor Joseph Werner erklangen unter Leitung von Paul Cadow im Deutschen Kulturinstitut Tokio. Neben diesen Barockmeistern waren auch zeitgenössische Kompositionen von Walter Rein, Paul Cadow und Karl Marx zu hören.

Chor- und Orgelmusik

Das Händel-Oratorium „Israel in Ägypten“ kam in Stuttgart unter Hans Müller-Kray zur Aufführung. Eugen Jochum bringt es im April in München, Hans Schmidt-Isserstedt bereitet es für Stockholm vor.

Das Händel-Oratorium „Das Alexanderfest“ soll im Juni in Oberhausen aufgeführt werden.

Der Schwäbische Singkreis unter Ernst Grischkat widmete in Stuttgart die Stunden der Kirchenmusik dem Kantatenwerk Bachs. Ein Abend mit weltlicher Chormusik brachte alte und zeitgenössische Meister, darunter Stücke aus Distlers „Mörke-Chorliederbuch“.

Ernst Kreneks „Lamentatio“ kommt in Perugia im Rahmen der Festwochen Sagra Musicale Umbra zur italienischen Erstaufführung.

Helmut Thörner spielte ein Orgelweihkonzert in Karl-Marx-Stadt, gab einen Orgelabend in Zwickau und setzte sich besonders in zahlreichen Konzerten für das Schaffen von Max Drischner ein.

Vom Rundfunk und Fernsehen

Der Norddeutsche Rundfunk Hamburg setzte seine Reihe „Die universale Sprache der Neuen

Musik“ fort, bei der sich Antoine Goléa mit elektronischer und konkreter Musik beschäftigt. In besonderer Weise wurde Felix Mendelssohns mit einer Jugendsinfonie gedacht. Von Offenbach kam die Oper „Orpheus in der Unterwelt“ zur Aufführung. Ein Sinfoniekonzert stellte Gustav Mahler in den Mittelpunkt.

Der Westdeutsche Rundfunk Köln gedachte Henry Purcells mit einem Konzert der Cappella Colonien-sis. Zum Todestag Richard Wagners erklang „Der fliegende Holländer“. Eine neue Sendereihe begann anlässlich der 150. Wiederkehr des Todestages von Joseph Haydn. Dieser auf neun Folgen berechnete Zyklus wird in Zusammenarbeit mit dem Joseph-Haydn-Institut Köln durchgeführt. Die Gesamtdisposition liegt in den Händen von Jens Peter Larsen. Bei einem Sinfoniekonzert aus Münster dirigierte Robert Wagner. Weitere Konzerte aus den Städten Herford und Gelsenkirchen rundeten das Bild ab. Mozarts „Titus“ erklang in einer Fassung mit deutschen Zwischentexten.

Radio Bremen brachte Goethes Schäferspiel „Die Laune des Verliebten“ mit der Musik von Erwin Dressel, widmete sich dem Schaffen von Heinrich Kaminski, gedachte des 50. Geburtstages von Harald Genzmer und stellte Meisterinterpreten vor das Mikrophon. Unter Hellmut Schnackenberg erklang Schumanns Oratorium „Das Paradies und die Peri“.

Der Hessische Rundfunk Frankfurt widmete eine Sendung der schönen Schallplatte, brachte unter dem Thema „Mendelssohn auf Reisen“ eine Sendung bezeichnender Werke. Neue Musik war von Karl Amadeus Hartmann, Gottfried von Einem und Bernd Alois Zimmermann zu hören. Zum 50. Geburtstag Harald Genzmers erklangen besonders charakteristische Werke.

Der Südwestfunk Baden-Baden brachte ein Konzert mit den Virtuosi di Roma. Im musikalischen Nachtstudio hörte man „Vom Jazz angeregt“. Felix Mendelssohn Bartholdys Oratorium „Elias“ kam zur Aufführung. Das Landesstudio Freiburg i. Br. brachte Musik in Straßburg und führte Werke von F. A. Maichelbeck, einem Freiburger Komponisten des Spätbarock, auf.

Der Süddeutsche Rundfunk Stuttgart vermittelte Verdis „Maskenball“ und Méhuls Oper „Joseph in Ägypten“. Ferner wurde auf Johann Rudolf Zumsteeg, den Balladenmeister der Klassik, aufmerksam gemacht. Ein Sinfoniekonzert war Werken Felix Mendelssohn Bartholdys vorbehalten.

Der Bayerische Rundfunk München sendete Smetanas „Verkaufte Braut“ und setzte sich für fränkische Komponisten ein. Die Sendereihe „Musik für alle“ erklang zum 500. Male. Ein Festkonzert war dem 10jährigen Bestehen des Bayerischen Rundfunks gewidmet.

Radio Österreich setzte die Sendereihe „Huldigung für Joseph Haydn“ fort, widmete sich ferner Neuer Musik im Studio. Von Joseph Haydn erklang die komische Oper „Der Apotheker“, von Berlioz „Fausts Verdammnis“. Ein Orchesterkonzert vermittelte Werke von Benjamin Britten. Donizetti war mit dem heiteren Einakter „Il Campanello“ vertreten.

Winfried Zilligs Bläserserenade wird im Mai in der Reihe Musik der Gegenwart im Sender Freies Berlin aufgeführt.

Von Fritz Müller-Rehrmann wurden ein Streichquartett im Sender München, die kontrapunktischen Veränderungen in Köln und die erste Orchester-Suite in Stuttgart aufgeführt.

Gastspiele und Konzertreisen

Die Komische Oper Berlin ist zum zweiten Male eingeladen worden, bei den Internationalen Festspielen des Theaters der Nationen in Paris mit Werken von Offenbach und Britten zu gastieren.

Das Badische Staatstheater Karlsruhe folgt einer Einladung der Intendanz des Theaters von Venedig mit drei Gastspielen der „Klugen“ von Orff.

Die Compagnia d'Opera Italia aus Mailand begann eine Gastspielreise durch die Bundesrepublik in Iserlohn.

Die Berliner Philharmoniker wurden unter Herbert von Karajan zu einem Sonderkonzert nach Bremen verpflichtet.

Die Bamberger Symphoniker unter Joseph Keilberth führten eine Konzerttournee durch Frankreich, Belgien und Holland durch.

Der Chor der Universität Heidelberg unternimmt eine ausgedehnte Konzertreise durch die Vereinigten Staaten.

Die Westfälische Kantorei Herford unter Wilhelm Ehmann gab in Berlin mehrere Konzerte und musizierte in der neuen Kongreßhalle, im Funk und im Fernsehen.

Alberto Erede, der Generalmusikdirektor der Deutschen Oper am Rhein, hat ein mehrwöchiges Gastspiel in Japan angetreten.

Heinz Wallberg, der Bremer Generalmusikdirektor, wird zum 150. Todestag von Haydn in Eisenstadt die „Schöpfung“ in Anwesenheit der österreichischen Regierung dirigieren.

Volker Wangenheim, der Bonner Musikdirektor, gab Gastspiele in Brüssel und Valencia.

Reinhard Peters, bisher Dirigent der Städtischen Oper Berlin, wurde eingeladen, in Persien, Pakistan, Indien, Japan zu dirigieren.

Giuliano Montini, der brasilianische Pianist, gab ein erfolgreiches Debut in Berlin.

Willibald Roth, der Dresdener Geiger, setzte sich für die Violinkonzerte von Schostakowitsch ein. In mehr als 25 Konzerten gastierte er in zahlreichen Städten. Er spielte außerdem mit großem Erfolg die neuen Violinkonzerte von Röttger und Cilensek.

Siegfried Skraup, Darmstadt, wurde vom Teatro La Fenice in Venedig eingeladen, eine moderne Oper von Giulio Viozzi zu inszenieren.

Rita Streich startete eine große Tournee durch Amerika, die über 20 Orchesterkonzerte und eigene Liederabende vorsieht.

Maria Meneghini Callas reiste nach den Vereinigten Staaten. Sie gastiert in Philadelphia, Washington und anderen Städten.

Verschiedenes

Das neue Haus für die Berliner Philharmoniker wird voraussichtlich etwa 13 Millionen Mark kosten.

Die Londoner Covent Garden Opera erfordert eine Beihilfe von 6 Millionen Mark, um eine zufriedenstellende Leistung des Theaters garantieren zu können.

Beim Neubau des Leipziger Opernhauses konnte das Richtfest abgehalten werden, das den ersten großen Bauabschnitt beendete. Das Haus, das von den Architekten Nierade und Hemmering erbaut wird, umfaßt 1700 Plätze und soll 1960 eröffnet werden.

Das Deutsche Musikgeschichtliche Archiv in Kassel konnte den Zugang von über 1000 wertvollen Mikrofilmen mit Partituren von Werken meist verschollen geglaubter europäischer Komponisten aus der Tschechoslowakei verzeichnen. Sie wurden in der Universitätsbibliothek Olmütz hergestellt. In den letzten zwei Jahren hat sich der Gesamtbestand an Mikrofilmen um 100 000 Stück auf rund 400 000 erhöht.

Eine kritische Gesamtausgabe der Werke Beethovens plant die Landesregierung Nordrhein-Westfalen. Die Gesamtkosten sind auf 1 Million Mark veranschlagt.

Die Universitätsbibliothek Basel erhielt den gesamten kompositorischen und literarischen Nachlaß von Felix Weingartner, darunter zahlreiche Handschriften und auch Beethovens Flöte.

Im nächsten Mozart-Jahrbuch der Internationalen Stiftung Mozarteum wird eine Studie über „Stilkritische Argumente für die Echtheit der romantischen Violinsonaten Mozarts“ von Gustav Gärtner erscheinen.

Karl Geiringer

Die Musiker-Familie Bach

Leben und Wirken in drei Jahrhunderten. Mit 25 Abbildungen auf Tafeln und 133 Notenbeispielen. XV, 571 Seiten. In Ganzleinen DM 28.-

„... Mit der Autorität eines Wissenschaftlers vorgetragen, der auch das bescheidenste Faktum auf die Waage legt. Zugleich in der geschliffenen Sprache eines hochkultivierten Mannes, der seinen Enthusiasmus nur aphoristisch aufleuchten läßt.

Eine großartige Leistung, auf die sich ein noch zu schreibendes Generationenepos der deutschen Barockmusik dereinst stützen könnte.“

DIE WELT, Hamburg

„... Ein wertvoller Geschenkband für einen großen Kreis von Interessenten, aber auch ein Handbuch für alle, die sich mit der Musik von Bach beschäftigen.“

MUSIKHANDEL

„Eine der interessantesten Familien-Geschichten der Welt wird hier mit einem sicheren Blick für alles Genealogische des Genies aufgeschlagen... Das Werk reicht vom Barock-Zeitalter bis in die Welt der Klassik: musikhistorisch, biographisch, zeitgeschichtlich ein lehrreiches und aufschlußreiches Buch. Wer Bach verehrt, der sollte es kennen.“

RHEIN-NECKAR-ZEITUNG, Heidelberg



C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung München

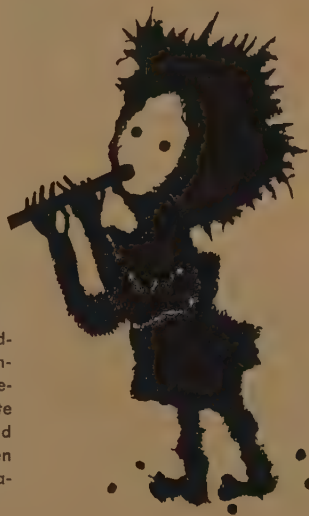
SOEBEN ERSCHIENEN:

pao

Eine Blockflötenfibel

von Linde Höffer von Winterfeld
Bildhafte Gestaltung von Erika van Loven
92 Seiten, Format: 27,5 x 20,5 cm.

Die neuartige Blockflötenfibel vermittelt mit Hilfe des bildhaften Eindrucks dem Kind die Anfänge des Blockflötenspiels. Linde Höffer von Winterfeld verstand es, den gesamten Lehrstoff in eine anregende, reizende Geschichte zu kleiden, mit der sie das musikalisch interessierte Kind gleichsam im Plauderton durch einen genau durchdachten Unterrichtskurs führt, den Erika van Loven mit ihren charakteristischen Bildern anschaulich illustrierte.



Verlangen Sie unseren Prospekt mit Probeseiten

MUSIKVERLAG HANS SIKORSKI HAMBURG - 13

BÜCHER IN ENGLISCHER SPRACHE

Baker, Dr. T. , Biographical Dictionary of Musicians	DM 120. —
Broder, N. , Samuel Barber	DM 18.50
Courvoisier, K. , Die Technik des Violinspiels	DM 3.50
Darell, R. D. , Schirmers Musikführer	DM 30. —
Diller, A. , First Theorie Book	DM 20. —
„ Keyboard Harmony Course, Band I	DM 7.50
„ „ „ „ , Band II	DM 6.50
„ „ „ „ , Band III	DM 9.50
„ „ „ „ , Band IV	DM 10.50
„ Splendor of Music	DM 25. —
Diller-Page , How to Teach the Rhythm Band	DM 2.20
Irwin, S. , Dictionary of Hammond Organ Stops	DM 20. —
Jousse , Katechismus der Musik	DM 3. —
Krenek, E. , Kontrapunktstudien in der Zwölftontechnik	DM 9.50
Ruff, A. E. , Vocals Fundamentals for Speech and Song	DM 12. —
Schoenberg, A. , Models for Beginners in Composition	DM 12.50
Schreiber-Persichetti , William Schuman	DM 20. —
Sonneck, O. G. Beethoven (Impressions of Contemporaries)	DM 22.50
Zay , Practical Psychology of Voice and Life	DM 16.50

G. SCHIRMER INC., NEW YORK

Auslieferung August Seith, Musik-Groß-Sortiment, München

Bei der Stadtverwaltung Velbert/Rheinland, 50 000 Einwohner, ist die Stelle eines

städtischen Musikreferenten

zum baldmöglichsten Dienstantritt zu besetzen.

Zu den Aufgaben des städtischen Musikreferenten gehören:

- a) Organisation und Abwicklung des gesamten städtischen Musikwesens im Rahmen des Kulturprogramms der Stadt;
- b) Leitung der Jugendmusikschule;
- c) Durchführung der Schulkonzerte.

Darüber hinaus werden Begabung zur Musikerziehung, Befähigung zur Leitung von Chor und Orchester sowie die Beherrschung von Klavier und einem Streichinstrument gefordert.

Dem Musikreferenten obliegt außerdem die Leitung eines Liebhaberorchesters (Collegium musicum).

Das Beschäftigungsverhältnis unterliegt in arbeitsrechtlicher Hinsicht den Bestimmungen der Tarifordnung A für Angestellte im öffentlichen Dienst. Die Vergütung erfolgt nach Vergütungsgruppe III TO. A.

Die Stadt Velbert verfügt über ein reiches Musikleben, das bisher von einem ausgezeichneten Referenten, der verstorben ist, betreut wurde.

Die Bewerbungen sind unter Beifügung eines Lebenslaufes, fachlicher Zeugnisse und Referenzen innerhalb von 3 Wochen nach Veröffentlichung dieser Ausschreibung an die Stadtverwaltung Velbert einzureichen.

Velbert, den 13. Februar 1959

Der Stadtdirektor

SABAFON

Tonband-Spitzengerät mit den Pluspunkten

Unbegrenzt lange Wiedergabe

4 Stunden Aufnahme

Automatische Spurumschaltung

Automatische Bandumschaltung

Ohne Spulenwechsel

Ohne Bedienung



AUTOMATIC

Zur Aufnahme von urheberrechtlich geschützten Werken von Musik und Literatur ist die Einwilligung der Rechtsinhaber, wie z. B. GEMA, Bühnenverlage, Verleger usw., sowie zum Überspielen von Schallplatten die Einwilligung der Hersteller erforderlich.

DAS MUSIKSTUDIUM

Städtisches (ehem. Stern'sches) Konservatorium Berlin-West

Direktor: Prof. Dr. Hans Joachim Moser. Ausbildung in allen Gesangs- und Instrumentalfächern bis zu Konzertreife / Kompositions- und Dirigentenklassen / eigenes großes Orch. / Privatmusiklehre-Seminar (Vorbereitung zur PMP) / Ausbildung und Diplom für B- und C-Organisten / Opernensemble mit Regieunterweisung / Seminar für Volksmusik-Instrumente / Studio für Mikrofonmusik und -technik (eigene modernste Apparatur) / Vorlesungen und Übungen in evgl. und kath. Kirchenmusik / Übertragung besonderer Leistungen der Studierenden durch SFB und Rias Berlin. Aufnahme jederzeit. Anfragen an die Verwaltung: Berlin W 15, Bundesallee 1-12.

Staatsmusikschule Braunschweig

Leitung: Heinz Kühl

Ausbildungsklassen — Seminare für Musikerziehung (Privatmusiklehrer) und Rhythmische Erziehung — Opern- und Opernchorschule — Orchesterschule / Sekretariat: Theaterwall 12, Fernruf 2 43 11.

städt. akademie für tonkunst darmstadt

Komm. Leitung: Irmgard Balthasar. Meister- und Ausbildungsklassen, Opern- und Orchesterschule, Seminar für Privatmusiklerzieher mit Staatsexamen, Erw. Seminar mit Abschlußprüfung f. Jugendmusikschulen, Chor, Orchester, Vorlesungen.

Komposition: Heiß, Lechner / Gesang: Dr. Hudemann, Einfeldt, Zeh / Violine: Barchet, Dieffenbach, Meyer-Sichring, Müller-Gündner, Oscher / Violoncello: Lechner / Klavier: Leygraf, Balthasar, Baltz-Weber, Hopstock, Zerah / Dirigieren: Franz / Kammermusik: Dennemarck / Tonsatz: Noack, Weber, Widmaier / Musikgeschichte: Widmaier / Dramatischer Unterricht: Dicks, Franz vom Hess. Landestheater / Pädagogik - Methodik - Psychologie: Balthasar. Auskunft und Anmeldung: Sekretariat, Darmstadt, Hermannstraße 4, Telefon: 80 31, Nebenstelle 339.

Konservatorium der Stadt Duisburg

Dir.: Dr. Karl Otto Schauerte

Berufsausbildung in Gesang und allen Instrumenten / Schule für Musikfreunde / Seminar für Musikerzieher / Orchesterschule / Kammermusik / Opernchorschule / Arbeitskreis für neue Musik. Sekretariat: Duisburg, Neckarstraße 1 (Stadttheater). Tel.: 3 44 41, N.A. 78.

Robert - Schumann - Konservatorium Düsseldorf

Direktor: Prof. Dr. Joseph Neyses. Meister- und Ausbildungsklassen für alle Instrumente, Gesang, Dirigieren und Komposition / Propädeutisches Seminar / Staatlich anerkanntes Seminar für Privatmusiklehrer / Kirchlich anerkanntes Seminar für Katholische Kirchenmusik / Orchesterschule / Tonmeisterschule. Auskunft und Anmeldung: Sekretariat Düsseldorf, Inselstraße 27, Ruf 44 63 32.

Folkwangschule der Stadt Essen

Musik - Tanz - Schauspiel - Sprechen

Auskunft und Prospekte: Essen-Werden, Abtei — Tel. 49 24 51/53. gegr. 1927 / Direktor: GMD Professor Heinz Dressel / Abt. Musik: Leitung Prof. Heinz Dressel / Ausbildung bis zur Konzert-, bzw. Bühnen- oder Orchesterreife / Klavier: Detlef Kraus, G. Stieglitz, I. Zucca-Sehlbach, E. Hüppe, A. Janning / Violine: Wolfgang Marschner, Prof. F. Peter, G. Peter, R. Haass / Cello: Klaus Storck / Cembalo- und Generalbaß: Helma Elsner / Komposition und Tonsatz: Erich Sehlbach, Siegfried Reda / Musikwissenschaft und Studio für Neue Musik: Dr. Karl H. Wörner / Orchesterschule: Leitung Prof. H. Dressel / Opernabteilung: Leitung Prof. H. Dressel / Gesang: Hilde Wesselmann und C. Kaiser-Breme / Leitung der musikalischen Einstudierung: H. J. Knauer / Leitung des szenischen Unterrichts: Günther Roth / Opernchorschule: H. J. Knauer / Dirigenten- und Chorleiterklassen: Prof. H. Dressel, K. Linke / Seminar für Privatmusiklehrer / Jugendmusikerzieher: G. Stieglitz / Rhythmische Erziehung: E. Conrad / Katholische Kirchenmusik: Prof. E. Kaller / Evangelische Kirchenmusik: Kirchenmusikdirektor Reda / Abt. Tanz: Leitung Kurt Jooss / Bühnentanzklassen, Seminar für Tanzpädagogik, theoretisch-praktische Ausbildung in Tanzschrift (Kinetographie Laban) / Abt. Schauspiel und Sprechen: Leitung N. N., stellvertretende Leitung Eugen Wallrath / Ausbildung bis zur offiziellen Bühnenprüfung, Seminar für Sprecher, Sprecherziehung und Sprechkunde.

Niedersächsische Hochschule für Musik und Theater Hannover

Direktor: Prof. Ernst-Lothar v. Knorr. Ausbildungsklassen für Komposition, Dirigieren, Gesang, alle Tasten-, Streich- und Blasinstrumente, Harfe, Schlaginstrumente / Solistenklassen für Gesang und alle Instrumentalfächer / Kirchenmusikabteilung / Schulmusikabteilung (Ausbildungszweige für höhere und Mittelschulen) / Seminare für Privatmusikerzieher, Rhythmische Erziehung und Jugend- und Volksmusik / Opernabteilung / Schauspielabteilung / Tanzabteilung / Orchesterschule. Auskunft und Anmeldung: Hannover, Waldersee-straße 100, Fernruf 1 66 11.

Staatl. anerk. Hochschule für Musik und Theater Heidelberg

Leitung: R. Hartmann / M. Steinkrüger. Seminar für Privatmusiklehrer; Institut für Schulmusik (in Verbindung mit der Universität Heidelberg). Ausbildungs- und Meisterklassen für alle Instrumente, Gesang, Chorltg., Dirigieren und Komposition. Orchesterklasse; Opern- und Schauspielklassen. Auskunft und Anmeldung über das Sekretariat der Hochschule, Heidelberg, Friedrich-Ebert-Anlage 50. Fernruf 20 40.

DAS MUSIKSTUDIUM

Badische Hochschule für Musik Karlsruhe

Direktor Dr. Gerhard Nestler. Ausbildungsmöglichkeiten für Klavier, Orgel, Cembalo, sämtliche Streich- und Blasinstrumente, Akkordeon, Komposition, Dirigieren und Chorerziehung. Meisterklassen für Klavier (Yvonne Loriód), Violine (Bronislaw Gimpel), Viola, Violoncello, Gesang und Dirigieren. Seminare für Schulmusik, Evang. und Kath. Kirchenmusik, Privatmusiklehrer, Operschule. Seminar für Chorleiter in Verbindung mit dem Badischen Sängerbund. Auskünfte durch die Verwaltung, Jahnstraße 18.

Musikakademie der Stadt Kassel

Direktor: Dr. Richard Gress

Berufsausbildung in Gesang und allen Instrumenten / Seminar für Musikerzieher / Musikpädagogische Arbeitsgemeinschaften / Opernklasse / Orchesterschule mit Studienorchester. Gemeinschaftsmusizieren und Kammermusik / Komposition / Studio für neue Musik / Jugend- und Volksmusik / Chor- und Orchesterleitung / Staatliche Abschlussprüfung. Alle Anfragen an das Sekretariat, Kassel, Kölnische Straße 36. Telefon 1 91 61 (596).

Hochschulinstitut für Musik Trossingen

Leitung: Prof. Guido Waldmann, lehrt alle Fachgebiete der Musik, bildet Lehrkräfte für Jugendmusikschulen aus, dient der Fortbildung aller auf dem Gebiet der Laienmusik tätigen Kräfte. — Das Hochschulinstitut gliedert sich in folgende Abteilungen: Privatmusikerziehung, Schulmusik (Volks- und Mittelschule), Jugend- und Volksmusik, Rhythmik, Kirchenmusik, Chorleiter, Blärschule. Vorbereitung zum Casals-Kurs in Zermatt. **Auskunft:** Trossingen (Wttbg.), Karlsplatz, Tel. 320.

Bayer. Staatskonservatorium der Musik Würzburg

Würzburg, Mergentheimer Straße 76, Fernruf 7 26 90 — **Direktor: Hanns Reinartz.** — Ausbildung in allen Zweigen der Tonkunst. Instrumental- und Gesangsklassen — Orchesterschule — Dirigentenklasse — Kompositionsklasse — Privatmusiklehrer-Seminar — Abteilung für katholische Kirchenmusik — Operschule — Lehrgänge für Musikgeschichte, Operngeschichte, Operndramaturgie, Instrumentenkunde, Musiktheorie und Gehörbildung.

Zu kaufen gesucht:

Gut erh. Fagott

(Heckel, Mollenhauer)
gegen Barzahlung.

Ausf. Angebot unter
M 2279 a.d. Verlegerb.

ALFRED DÜRR:

Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs.

(1958). 6 Tafeln. 162 Seiten. Kt. DM 7.—, Sonderdruck aus dem Bach-Jahrbuch 1957.

Lieferbar durch: **Bärenreiter-Antiquariat - Kassel-Wilh.**

Joh. Ludwig Krebs

Sämtliche Orgelwerke

(Heinrichshofen

[Geißler])

zu kaufen gesucht.

Angebote erbeten

unter M 2281

Soeben erschien:

Libri Novi de Musica — IX/X

Ein Verzeichnis wichtiger Neuerscheinungen
u. Neuauflagen auf dem Gebiete der Musik-
wissenschaft und des Musikschrifttums.

Mit einem Anhang:

Musica Antiqua Recens Editi — V

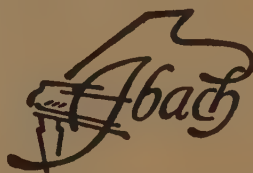
Ein Verzeichnis wichtiger Neudrucke alter
Musik

Zusendung kostenlos

BÄRENREITER - ANTIQUARIAT

Kassel-Wilhelmshöhe

SEIT 1794 • KLAVIERE • FLÜGEL



SCHWELM / WESTF. - TEL. 2454



Pirastro

SAITEN FÜR ALLE STREICHINSTRUMENTE
AUCH FÜR GAMBen UND VIOLA D'AMORE



NEUERSCHEINUNG

HANS-MARTIN LINDE

Kleine Anleitung zum Verzieren alter Musik

Ed. Schott 4758 · 48 Seiten · DM 6. —

Im Inhalt: Die Verzierung in der alten Musik · Die wesentlichen oder französischen Manieren · Die willkürlichen oder italienischen Manieren · Das Improvisieren beim Generalbaßspiel · Ausarbeitung eines langsamen Satzes

Die vorliegende Arbeit gibt einen Überblick über die Musizierpraxis der alten Zeit und möchte helfen, aus der scheinbar unübersichtlichen Vielfalt der Verzierungen die wichtigsten auszuwählen und ihre Anwendungsweise zu erleichtern.

Das Werk, das aus der Praxis heraus entstanden ist, möchte den Spieler alter Musik zum praktischen, lebendigen Umgang mit den Verzierungen anregen und anleiten. Zu jedem Kapitel werden ausführliche Beispiele gebracht.

B. S C H O T T ' S S Ö H N E · M A I N Z

Die HAUSMUSIK- *Sammlung*

des Österreichischen Bundesverlages

umfaßt Instrumentalmusik, Vokalwerke für Solostimmen und Chöre und liefert somit allen nur denkbaren Gruppierungen der Hausmusik wertvolles Notenmaterial. In ihrer thematischen Geschlossenheit kann diese Sammlung als einmalig bezeichnet werden. Die Reihe bringt Kompositionen von J. S. Bach, L. v. Beethoven, A. Caldara, E. F. Dall'Abaco, A. Diabelli, S. C. Eckhardt-Gramatté, M. Frank, J. J. Fux, H. Gál, J. Haydn, E. Kornauth, J. Lechthaler, W. A. Mozart, G. B. Pergolesi, G. M. Ruggieri, K. Schiske, R. Schollum, J. Takács, W. Waldstein, C. M. v. Weber, E. Werba, A. Uhl und vielen anderen Komponisten aus Vergangenheit und Gegenwart. Bisher sind über 200 Hefte erschienen.

AUF WUNSCH SENDEN WIR IHNEN GERNE UNSER AUSFÜHRLICHES VERZEICHNIS

ÖSTERREICHISCHER BUNDESVERLAG, WIEN - MÜNCHEN

CANTATE

Schallplatten

NEUERSCHEINUNGEN

HUGO DISTLER

Choralpassion op. 7 nach den vier Evangelien für fünfstimmigen gemischten Chor a cappella und zwei Vorsänger. Helmut Krebs (Tenor) Evangelist; Paul Gümmer (Baß) Jesus; Soliloquenten und Chor der Westfälischen Kantorei / Leitung: Wilhelm Ehmann / T 72 083/84 L DM 36.—

GEORG PHILIPP TELEMANN

Was gleicht dem Adel wahrer Christen
Gott will Mensch und sterblich werden
Kantaten für Tenor, Violine, Oboe und General-
baß. Helmut Krebs, Tenor; Siegfried Borries,
Violine; Helmut Töttcher, Oboe / T 72 088 K
DM 15.—

HEINRICH SCHÜTZ

O quam tu pulchra (Siehe du bist schön) Veni
de Libano (Komm mit mir vom Libanon) Kon-
zerte für Tenor, Bariton, Violinen und General-
baß. Helmut Krebs, Tenor; Roland Kunz, Ba-
riton; Siegfried Borries, Johannes Klapka, Vi-
oline / T 72 087 F DM 7.50

HEINRICH SCHÜTZ

Magnificat Anima mea Dominum. Konzert für
Solisten, zwei Sängerkhöre und zwei Instrumen-
talhöre.
Ich hab mein Sach Gott heimgestellt. Konzert
für Solisten, Chor und Generalbaß. Solisten,
Chor und Instrumentalisten der Westfälischen
Kantorei. Leitung: Ehmann / T 72 092 K
DM 15.—

JOHANN SEBASTIAN BACH

Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf (BWV
226). Fürchte dich nicht, ich bin bei dir (BWV
228). Motetten für zwei vierstimmige Sängerk-
höre mit Streichern, Holzbläsern und General-
baß. Kantorei Barmen-Gemarke, Leitung: Hel-
mut Kahlhöfer T 72 089 K DM 15.—

JOHANN SEBASTIAN BACH

Lobe den Herren, der alles so herrlich regieret.
Wohl euch, ihr auserwählten Seelen. Arien aus
den Kantaten 137 und 34 für Alt, obligate In-
strumente und Kammerorchester. Lotte Wolf-
Matthäus, Alt; Kammerorchester. Leitung:
Diethard Hellmann, T 72 061 F DM 7.50

Verlangen Sie ausführlichen Katalog! Die
CANTATE-Schallplatten sind in den Fach-
geschäften zu haben, wo nicht vorrätig, Be-
zugsquelle erfragen bei

TONKUNST VERLAG

Karl Merseburger · Darmstadt-Eberstadt

Birmingham and Midland Institute

Birmingham School of Music

Principal: Sir Stuart Wilson

One Year Supplementary Course

The Birmingham School of music offers this course, continuous or deferred, for teachers specially seconded for the purpose. — Individual instruction is given for all instruments (string and wind), orchestra, military band and choral singing, score-reading and conducting. — Students may take the examination of the Institute of Education. — Applications should be made to the School offices, 1-18, Paradise Str., Birmingham, 1

Bücher von

HANS MERSMANN

Musikgeschichte in der abendländischen Kultur

326 Seiten mit 113 Notenbeispielen

DM 22.80

Musikhören

324 Seiten mit 284 Notenbeispielen

DM 22.—

HANS F. MENCK VERLAG

Frankfurt / Main-Süd

VISAPHONE

Pressestimmen und täglich eingehende Zuschriften be-
weisen, daß es sich lohnt, den Interpret-Reisesprach-
führer mit Schallplatten anzuschaffen.

»Der Interpret-Sprachkurs ist ein wertvoller
Helfer, selbst für jene, die noch nie mit einer
Fremdsprache zu tun hatten.« ADAC-Motorwelt

VISAPHONE Bild Wort Ton-Methode GmbH.
Freiburg im Breisgau · Turnseestraße 24/26

VISAPHONE

HÄNDEL-EHRUNG 1959

DER DEUTSCHEN DEMOKRATISCHEN REPUBLIK

Festwoche in Halle vom 11. bis 19. 4. 1959

VERANSTALTER:

Händelkomitee der Deutschen Demokratischen Republik

AUS DEM PROGRAMM (Änderungen vorbehalten)

Oratorien Belsazar, Judas Maccabaeus, Der Messias, Der Fröhliche und der Gedankenvolle, Triumph der Zeit und Wahrheit
E. H. Meyer: Mansfelder Oratorium
Swiridow: Dem Gedächtnis Jessenin u. a.

Opern Ariodante, Admetos, Julius Cäsar, Poros

Kammer- und Orchesterkonzerte

MITWIRKENDE:

Dirigenten GMD Horst Förster, Halle / Dr. James Hall, Walmer, Kent / Prof. Helmut Koch, Berlin, Nationalpreisträger / GMD Horst-Tanu Margraf, Halle, Nationalpreisträger / Alexander Sweschnikow, Moskau, u. a.

Spielleiter Wolfgang Gubisch, Halle / Prof. H. Rückert, Berlin, Nationalpreisträger

Bühnenbildner Rolf Döge, Halle / Rudolf Heinrich, Berlin, Nationalpreisträger

Chöre Deal and Walmer Handel Society / Großer Chor des Berliner Rundfunks / Solistenvereinigung des Deutschlandsenders / Tschechischer philharmonischer Chor Prag / Staatschor des Russischen Liedes Moskau / Opernchor des Landestheaters Halle / Opernchor der Deutschen Staatsoper Berlin / Vereinigter Chor der hallischen Musikinstitute / Johann-Friedrich-Reichardt-Ensemble der Martin-Luther-Universität, Halle-Wittenberg

Orchester Berliner Rundfunksinfonieorchester / Berliner Staatskapelle / Kammerorchester aus Mitgliedern der Dresdner Staatskapelle / Orchester des Landestheaters Halle / Rundfunksinfonieorchester Leipzig / Rundfunksinfonieorchester Prag / Staatliches Sinfonieorchester Halle / Orchester und Bläsergruppe des Konservatoriums Halle

Solisten H. Boschi, I. Joachim, T. Nikolajewa, Th. Dart, M. Waiman, Deller-Sextett

S. Corvena, Ph. Fischer, M. Herzberg, S. Kehl, I. Lüdecke, G. Oehlschläger, G. Prenzlów, R. Schob, U. Taube, M. Vermees, J. Vulpus, I. Wenglor, R. Zechlin.

Th. Adam, B. Aderhold, R. Apreck, G. Frei, H. Großmann, K. Hübenthal, S. Joachim, H. Kaphahn, G. Leib, F. Matern, E. Milzkott, A. Pörschmann, K. Rehm, M. Ritzmann, M. Schmidt, L. Schramm, K. Seipt, W. Sommer, F. Stumpf, R. Süß, R. Trösch, G. Unger u. a.

WISSENSCHAFTLICHE KONFERENZ

Anforderungen von Prospekten sind zu richten an das

SEKRETARIAT DES HÄNDELKOMITEES DER DDR

HALLE/SAALE · GUSTAV-NACHTIGAL-STRASSE 23 · RUF 24168



SMETANA · DIE VERKAUFTE BRAUT

Zur deutschen Neuübersetzung von Kurt Honolka, die in Bühnen- und Fernseh wiedergaben einen großen Erfolg errang (Klavierauszug DM 18.—, Textbuch DM 1.50 bei der ALKOR-EDITION KASSEL), die **Gesamtaufnahme in der Originalsprache**, dargeboten vom Ensemble des Nationaltheaters Prag unter Leitung von Jaroslav Krombholz auf **Supraphon-Langspielplatten LPV 91-93**

S U P R A P H O N G E S E L L S C H A F T M . B . H .

Hamburg-Großflottbek, Großflottbeker Straße 61

Jean-Philippe Rameau: Pièces de Clavecin

mit den vollständigen originalen Textbeilagen des Komponisten und mit mehreren Faksimile-Wiedergaben. Herausgegeben von Erwin R. Jacobi. BA 3800. Kartoniert DM 18.—, Leinen DM 21.—

Fünf Meister errichteten dem Cembalo seinen unvergänglichen Tempel: Fr. Couperin, J.-Ph. Rameau, J. S. Bach, G. F. Händel und D. Scarlatti. Nur von Rameaus Cembalomusik fehlte bisher eine quellengetreue Ausgabe für Praxis und Wissenschaft. Zwar enthält der erste Band der von C. Saint-Saëns veröffentlichten Gesamtausgabe (1895) die „Pièces de Clavecin“ (alle Gebrauchsausgaben stützten sich seither auf diesen Band), aber die Herausgeber paßten ihre Ausgabe bewußt dem modernen Pianoforte an, da sie ein Wiederaufleben des Originalinstruments für unmöglich hielten. Inzwischen hat die Renaissancebewegung des Cembalos dieses Instrument wieder als ebenbürtigen Partner in die Familie der Tasteninstrumente eingesetzt. Gleichzeitig ertönt seit langem bei allen Kennern und Liebhabern der Klaviermusik der Wunsch, endlich auch von diesem Meister — dem Newton der Musik, von seinen Landsleuten und Zeitgenossen stolz genannt — eine authentische Ausgabe leicht zugänglich gemacht zu erhalten. So dürfte die vorliegende Urtextausgabe einem weitverbreiteten Bedürfnis entsprechen. Ihr dokumentarischer Wert wird erhöht durch die Einbeziehung von Rameaus hochbedeutsamen Originalvorworten (in drei Sprachen), seiner ausführlichen Ornamenttabelle und zahlreichen Faksimile-Wiedergaben. Der Band enthält die „Pièces de Clavecin“ von 1706 und von 1724/1731, die „Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin“ von ca. 1728, die „Cinq Pièces“ von 1741 und „La Dauphine“ von 1747.

Neben der Gesamtausgabe erscheinen die 2. und 3. Sammlung der Cembalostücke jeweils in einer Sonderausgabe (BA 3801 und 3802, in Vorbereitung).

B Ä R E N R E I T E R K A S S E L · B A S E L · L O N D O N · N E W Y O R K

ALFRED EINSTEIN

Geschichte der Musik von den Anfängen bis zur Gegenwart

Ln. DM 15.40

Die Quintessenz der wissenschaftlichen und künstlerischen Lebensarbeit des Verfassers in abgeklärtester und präzisester Form, ein Standardwerk für alle, die sich ernsthaft mit Musik beschäftigen.

Größe in der Musik

Ln. DM 12.80

„Sein neues Buch, betitelt ‚Größe in der Musik‘, darf unsere unbegrenzte Bewunderung in Anspruch nehmen... Es wird mit großem Genuß von jedem Musikliebhaber gelesen werden und zugleich von ungeheurem Wert für den Berufsmusiker und sogar für den Musikforscher sein... Es ist eins der gedankenvollsten und entzückendsten abgefaßten Werke, die in letzter Zeit auf dem Büchermarkt erschienen sind. Man kann es sich nicht leisten, daran vorüberzugehen.“

Music News, New York

Mozart. Sein Charakter — sein Werk

Ln. DM 20.40

Eine Fundgrube an Anregungen und Erkenntnissen für jeden Mozart-Freund.

„Wer in das einmalige Phänomen des großen Salzburger tiefer eindringen will, wird an diesem Werk nicht vorbeigehen können.“

Der Bund, Bern

„Kein besseres Werk gibt es für den aufmerksamen Musikliebhaber, um das Werden der Kunst zu verfolgen.“ Österr. Musikzeitschrift

Shubert. Ein musikalisches Porträt

Ln. DM 19.80

Das Buch gibt selbst Musikern und Musikfreunden, die „ihren Schubert“ gut zu kennen glauben, eine Menge neuer Gesichtspunkte und Anregungen. Fast alle Lieder und etwa 280 andere Werke Schuberts sind je nach ihrer Bedeutung erwähnt, knapp charakterisiert oder ausführlich behandelt. Die biographischen Angaben sind authentisch, knapp und sachlich.

„Das Buch ist so lesenswert und aufschlußreich, daß man als Empfehlung nur das Rezept geben kann: Kaufen, lesen und nicht ausleihen!“

Das Vaterland, Luzern

Gluck. Sein Leben — seine Werke

Ln. DM 14.80

Die Gluck-Biographie weist all die Eigenschaften auf, die für das gesamte Schrifttum Einsteins charakteristisch sind: die großartige Verknüpfung eigener Forschungsergebnisse mit umfassender Betrachtung der Persönlichkeit und des musikalischen Schaffens: dies alles getragen von einer überaus eleganten, flüssigen Darstellungsweise und illustriert durch zahlreiche prägnante, oft auch wenig bekannte Notenbeispiele aus den Werken Glucks.

Briefe deutscher Musiker

Ln. DM 11.60

In dieser direkten Aussage durch Briefe liegt so viel menschlicher Reiz, daß wir ein ganz neues und oft überraschendes Bild vom Wesen und Charakter der großen deutschen Musiker empfangen. Die hochinteressante Einführung, mit all den Erläuterungen, biographischen Hinweisen und Quellenangaben verschaffen dem Leser und Musikfreund einen seltenen Genuß.

Von Schütz bis Hindemith

Essays über Musik und Musiker

Ln. DM 13.20

„Für den Musikfreund wie für den Fachmann gleichermaßen lehrreich: Ersterer findet hier eine Fülle stofflichen Wissens ausgebreitet, letzterer entdeckt in diesen Texten manche inneren Bezüge, die ihm bis jetzt unvertraut sein mochten.“

Die Weltwoche, Zürich

Nationale und universale Musik

Neue Essays

Ln. DM 14.80

Wie bei dem ersten Bande („Von Schütz bis Hindemith“), ist auch in der hier vorliegenden zweiten Sammlung Essays von Alfred Einstein die Gruppierung der Aufsätze in Beiträge zur Biographie einzelner Komponisten und in Studien allgemeinerer Art beibehalten worden.

BÄRENREITER-VERLAG